

La ruta del barro: Experiencias de enseñanza y aprendizaje  
en la comunidad de la Chamba, Tolima.

Diego Fernando Mendez Lozada

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Artes Visuales  
Bogotá D.C  
2021

La ruta del barro: Experiencias de enseñanza y aprendizaje en la  
comunidad de la Chamba, Tolima.

Diego Fernando Mendez Lozada  
2015172025

Trabajo de grado para optar al título de  
Licenciado en Artes Visuales

Dirigido por: John Alexander Alonso Junca

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Artes Visuales  
Bogotá D.C  
2021

# Contenido

## Índice de imágenes 5

### Introducción 7

### A ustedes agradezco 8

### Primera parte: La Chamba 10

Conocer la Chamba 12

Y entonces ¿cuál es la situación problemática? 14

¿La razón? 17

### Segunda Parte: Reconocer la materia prima 20

### Tercera Parte: indagar con propiedad 30

¿Qué es comunidad? 31

Pertenencia, «sentirse parte de», e «identificado con»; 33

Interrelación: comunicación, interdependencia, influencia mutua de sus miembros 33

Cultura común 34

Comunidad artesanal 34

Artesanía: El Artesano y su producción 37

El objeto, el producto artesanal 40

El diseño en la Artesanía o Diseño de artesanías 42

Experiencias de Aprendizaje 44

### Cuarta parte: con un pie adentro y otro afuera 51

Yo, indagador 56

Yo analizador 73

### Quinta parte: El habitante de la chamba, el artesano, aprender, enseñar, la institución 80

El taller hogar 82

El centro del mundo del artesano 83

El aprendizaje adquirido por herencia 84

El aprendizaje adquirido en la practica 84

El objeto y el espacio como intermediario en la experiencia 87

El taller comunidad 92

El artesano que se hace a sí mismo 94

El aprendizaje y la enseñanza en la comunidad 96

El taller institución 100

Una breve mirada a la relación 101

El diseñador que propone, el artesano que adapta 104

## **Sexta parte: el objeto como evidencia 108**

Evidencias del aprendizaje 111

La imagen del objeto como reflexión final 122

## **Séptima Parte: La ruta del barro 127**

El investigador que aprende a través de la experiencia  
128

El investigador que proyecta, ejecuta e imagina lo que no  
esta delimitado 129

## **Fuentes 131**

# Índice de imágenes

En este trabajo de grado hago uso de distintos tipos de imagen, el lector encontrara en este índice de imágenes su ubicación dentro del documento, su procedencia y el uso que le di a las mismas.

- Las ilustraciones de las páginas 9, 19, 29, 50, 66, 67, 68, 80, 82, 92, 100 y 126 son de mi autoría y los realicé durante el proceso de construcción del documento. Las mismas, son imagenes que aluden a los momentos que experimenté durante mi estancia en la Chamba.
- Las imagenes de las páginas 56, 74, 75, 76, 77, 78, 85, 88, 118, 121, 122, 123, 124 y 125 son de mi autoría y corresponden a imagenes realizadas con el propósito de registrar procesos de análisis de la investigación.
- Las ilustraciones de las páginas 70, 71, 73, 91, 105 y 107 son de mi autoría, las mismas representan datos de la investigación que transformé a imágenes en un intento de apropiar a mi proceso de investigación estos datos.
- Las fotografías de las páginas 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 86, 87 y 98 pertenecen a la docente Sofía Tovar y el docente de la Licenciatura en Artes Visuales Andres Bueno, quienes amablemente me permitieron usarlas como registro del contexto de la Chamba para esta investigación.
- Las imagenes 69, 99, 104 y 106 son evidencias de los datos que utilizo en la investigación y que expongo como elementos dentro de la narración en el documento.
- Las imágenes de las paginas 111, 112, 113, 114 y 115 pertenecen al documento *Asesoría en diseño gráfico para el desarrollo de una marca colectiva para La Chamba, Tolima* de Gloria Rodríguez (2005), las cuales uso como registro dentro de la narración en el documento.
- Las imágenes de las páginas 116 y 117 corresponden a registros de datos visuales encontrados en el sitio *Arte de la Chamba* en la plataforma Instagram, y pertenecen al artesano Oscar Prada.
- Las imágenes de las páginas 119 y 120 corresponden a registros de datos visuales encontrados en el sitio de la plataforma Facebook del artesano Idelfonso Avilés.
- Las imágenes de las páginas 89 y 90 son extraídas del vídeo *Artesanías de la Chamba, un oficio ancestral- Tv Agro* realizado por Juan Angel, y utilizo las mismas para enriquecer la descripción de los artesanos dentro de la narración del documento.

- Las imágenes de las páginas 93, 94, 95 y 97 son extraídas del vídeo *La Chamba, mas allá del barro, una historia de tradición* realizado por Cristhian Ortegón, y utilizo las mismas para enriquecer la descripción de los artesanos dentro de la narración del documento.
- La imagen de la página 110 es extraída del vídeo *Cuadernos del Barro: La Chamba 1* realizado por el ministerio del Cultura. Utilizo esta para enriquecer la descripción de los artesanos dentro de la narración del documento.

# Introducción

Justo ahora, intentando resumir toda una experiencia en pocas palabras, se me hace difícil la tarea. Pongo en el reproductor una canción de José José, una de tantas que se han convertido, últimamente, en compañía para mi:

Qué triste fue decirnos adiós/  
Cuando nos adorábamos más/  
Hasta la golondrina emigró/  
Presagiando el final/  
Qué triste luce todo sin ti/  
Los mares de las playas se van/  
Se tiñen los colores de gris/  
Hoy todo es soledad/...

Una canción siempre lleva a otra y así termino escuchando a Sandro, a Camilo Sexto y a Jose Luis Perales. ¿A ustedes les ha pasado lo mismo? Es que la cotidianidad no se puede desprender de la vida, uno se sienta aquí con ganas de terminar esto rápido y graduarse, pero la cotidianidad es la cotidianidad: hay que hacer mercado, hacer oficio, salir a pasear al perro, saludar a la mamá, jugar con el hermanito, saludar a la vecina, chequear las notificaciones del facebook y escuchar música. Pero en todo esto, en el pensamiento, está latente la investigación que se deja pendiente; entonces termina uno con el cuerpo presente en la tierra y la mente presente en el documento ¡En este documento!

Es por ello que, a todo aquel que sin importar la razón dedica su tiempo a leer este documento le agradezco y deseo que, de cualquier forma, las palabras y las ideas aquí presentes le sean útiles. Por que esto, más que un documento imprescindible para optar por un título universitario, se ha convertido en una especie de diario en el cual relato la experiencia de aprender a investigar, una descripción de los sucesos que me permitieron encontrar en la *vida real* lo aprendido en la academia.

Es, además, el registro de las circunstancias que me llevaron a comprender la enseñanza y el aprendizaje como elementos presentes en la cotidianidad, en cotidianidades ajenas a la mía. Y es que todo esto se origina cuando observo que en una pequeña comunidad situada a las orillas del río Magdalena, las personas aprenden a elaborar artesanías de cerámica negra sin ir a la Escuela, y que esto está mediado por su propio contexto. En otras palabras, me sorprendí al descubrir que los seres humanos tenemos muchas formas de aprender, de enseñar, y la academia es solo una de esas tantas.

Así pues, espero que la lectura del mismo se tome como aquellas en las cuales, con gusto, el lector abre un libro y se sumerge en el placer de la lectura.

## A ustedes agradezco

A mis padres, que siempre siempre me apoyaron y me apoyaran en todo momento.

A Nathalia, compañera incondicional que me ayuda a aprender a ser mejor cada día.

A la familia Alturo, que me ayudó a concretar este proyecto.

A la música, que siempre llenó los espacios que este documento arrebatava.

A la profe María Angélica Carillo, por enseñarme a dudar de todo.

A la profe Carolina Rojas, por aparecer cuando menos la esperaba y cuando más la necesitaba.

Al profe John Alonso por guiarme y ayudarme a comprender este proceso.

Al artesano Idelfonso Avilés, quien me inspiró a observar el enorme valor de la Artesanía.

Y a la vida, que puso el arte en mi camino.

Hace muchos años, privado de aquello que llaman educación media, la docente Maria Yovera me dio una oportunidad para seguir estudiando, en un país que no era el mio y en el que era inmigrante. Ella, con su particular forma de enseñar, me enseñó a descubrir lo bonito que es vivir para el arte.

Ojalá que el viento del destino lleve este documento hasta sus manos, hasta ese país que ya no existe, y que sepa que todas sus acciones dejaron en mi, y en otros, la semilla del cambio y del mejor futuro.

A ella, infinitamente gracias,



*En camino a la Chamba*

Primera  
parte: La  
Chamba

La Chamba es un pequeño caserío ubicado a tres horas al sur de Bogotá (capital de Colombia), específicamente en el departamento del Tolima. Es un territorio rural de altas temperaturas, compuesto de amplios valles que se topan a lo lejos, en el occidente, con la cordillera central de los Andes. Desde sus caminos es posible observar los extensos arrozales y campos para la ganadería que se benefician del agua transportada desde el cercano río Magdalena.

Este minúsculo asentamiento pasaría desapercibido de no ser porque sus habitantes se han dedicado a elaborar objetos cerámicos de forma artesanal desde hace más de trescientos años (CENDAR, 2015). Puntualmente, su producción cerámica es reconocida

no solo por ser utilitaria, puesto que generalmente incluye artículos para la cocina como ollas, olletas, platos, bandejas, cucharas, múcuras, entre otros.

Sino también porque estas piezas poseen un característico color negro brillante y, además, son capaces de resistir altas temperaturas. Este último aspecto es lo que le posibilita diferenciarse de muchos otros tipos de cerámicas artesanales, según los relatos de los propios habitantes de la Chamba.

Tuve la oportunidad de conocer este maravilloso lugar en el mes de marzo de 2018, cuando, siendo parte activa del semillero de investigación Dermis<sup>1</sup> se me invitó a participar en la construcción de una salida pedagógica que tuviera como objetivo visitar los tres centros cerámicos más importantes de Colombia: la Chamba, Carmen de Viboral y Ráquira. Mi labor consistió en gestionar el hospedaje y en contactarme con los artesanos de la Chamba para que, a través

---

<sup>1</sup> DERMIS es un semillero de Investigación-Creación Colectiva en Contexto en la Universidad Pedagógica Nacional. Se conformó en el periodo 2015-2 con el propósito de abrir un espacio a los estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales en torno a la creación colectiva y el arte contextual, desde procesos de investigación-creación con temáticas abiertas y libres que llaman la atención sobre el estudio de los desarrollos escultóricos. El colectivo busca crear nuevas capas entre el arte y la pedagogía en escenarios educativos formales y en otros contextos sociales donde enseñar y aprender también es posible, tal y como los tejidos que conforman la piel (Tomado de <https://scienti.minciencias.gov.co/gruplac/jsp/visualiza/visualizagr.jsp?nro=00000000009563> ).

de ellos, pudiésemos observar el proceso artesanal cerámico.

Siento que, desde entonces, gracias a esto tomé cierto aprecio por la Chamba y por sus habitantes. Recuerdo que, aun cuando la comunicación era únicamente telefónica, siempre se nos trató con gran respeto y colaboración, sobre todo, por parte del artesano Idelfonso Avilés Rodríguez, conocido en la Chamba como “Don Pacho”, quien nos compartió sus experiencias de vida y nos invitó a recorrer el proceso de elaboración de la cerámica desde el momento de la extracción de la materia prima hasta el moldeado y cocción dentro de su propio taller familiar. En efecto, Don pacho fue para nuestro grupo un guía perfecto que nos brindó toda la información posible, nos compartió sus conocimientos y nos relató anécdotas en las que no pareció omitir detalles y, sobre todo, nos manifestó una serie de problemáticas que, como artesanos colombianos, deben rebasar a diario.

## **Conocer la Chamba**

Ya habían pasado varios meses desde aquella visita cuando llegó el momento de comenzar a realizar mi trabajo de investigación, por lo cual escogí la Chamba como el corazón de mi tesis. De modo que, antes de comentar el motivo exacto de mi interés, haré un breve

acercamiento al contexto de estudio.

En primera instancia, el Ministerio de Cultura (2014) describe a la actual Chamba como:

...una vereda ubicada al suroriente del municipio de El Guamo, en el departamento del Tolima. Se ubica a 10 km del casco urbano y a 14 km de El Espinal. La Chamba se encuentra a 167 km de Bogotá. Su altitud es cercana a los 320 msnm, en el valle del río Magdalena, lo que hace que tenga una temperatura promedio de 34°C. En La Chamba habitan 339 familias, de las cuales más del 85% participa directamente en el proceso artesanal (p. 5).

El antropólogo Arturo Cifuentes (1994), indica que el saber artesanal de los artesanos de la Chamba se remite a sus antepasados, los indígenas Coyaimas<sup>2</sup>, quienes habitaron la región en la época prehispánica. Así mismo, el Ministerio de Cultura (2014) expone una similitud entre las artesanías prehispánicas y actuales de la región:

---

2 Los Pijaos eran una federación tribal que compartía características culturales y lingüísticas y mantenían relaciones sociales y económicas principalmente con los pueblos Coyaimas y Natagaimas (Triana, 1990). Según los historiadores, “su territorio se extendía desde la actual ciudad de Ibagué hacia el sur, comprendiendo la artesa natural del Valle del Magdalena y gran parte de las cordilleras Oriental (principalmente en su costado sur occidental) y Central” (Oliveros, 2000).

La tradición cerámica de La Chamba se remite a 300 años atrás, pues es posible ubicar restos de piezas de alfarería de esa época. En esta zona del valle del río Magdalena el pueblo Poinco o Yaporogo de la cultura Pijao elaboraba piezas en cerámica tanto con fines ceremoniales como utilitarios, y también se producían múcuras y otros recipientes para almacenar y transportar agua y maíz, tostar cacao y preparar alimentos. La cerámica que esta comunidad elaboraba a comienzos del siglo XX conservaba las mismas características que la cerámica utilitaria indígena (Los cuadernos del barro, 2014, p. 8).

El oficio artesanal es por tradición familiar, “aunque casi todo el proceso de elaboración es una ocupación fundamentalmente femenina (Montero, 2002, p. 7)”. Respecto al proceso de elaboración, el Ministerio de Cultura (2014) describe que

inicia con la extracción de las arcillas, con las cuales se prepara la pasta para modelar o moldear, que son las dos técnicas que se emplean en esta comunidad. Una vez las piezas están listas se pulen y se les dan los acabados. Las piezas que se llevan al horno en este punto son grises y de apariencia rústica. [...] Las piezas que continúan el proceso se barnizan con barro rojo, se secan, se bruñen y

se hornean. Posteriormente algunas de las piezas pasan al proceso ahumado para darles el color negro característico (Los cuadernos del barro, 2014, p. 16).

Finalmente, la Artesanía se convierte en una forma de mantener la estabilidad económica de las familias chambunas, asunto que ha permeado la forma en la que los artesanos ven la producción, es decir: se produce para comercializar, lo cual, “genera una visión empresarial estrecha en la mente del artesano (Ramírez, 2000)”. Por otro lado, diversos proyectos e instituciones han intervenido en los procesos productivos de los artesanos y, en general, en las formas de comprender y saber hacer de comunidad artesanal.

Un ejemplo de ello es el movimiento OVOP<sup>3</sup>

---

3 El movimiento OVOP (One Villa, One Product) nace en la ciudad de Oita (Japón) en 1961. Morihiko Horamatsu, principal líder de este movimiento señala que el OVOP es:

un intento de transformar los productos que se podían encontrar solamente en nuestra prefectura en mercancías aptas para los mercados nacionales e internacionales. La idea de “un pueblo, un producto” no se limita a artículos físicos, sino que comprende también el turismo ecológico para la preservación del entorno local y el desarrollo de un ocio sin prisas, además de permitir a los jóvenes de las ciudades realizar tareas agrícolas, consumir productos frescos del campo y experimentar de primera mano los trabajos de la siembra y cosecha del arroz. Este movimiento incorpora bienes tangibles e intangibles en sus acciones para contribuir a la revitalización local, tales como centros turísticos, instalaciones culturales y organización de eventos (tomado de <https://ovop.dnp.gov.co/SobreOVOP/Surgimiento.aspx>)“.

(One Villa, One Product) propuesto en el 2010 por el Departamento Nacional de Planeación con el objetivo de apoyar los proyectos e iniciativas de las propias comunidades, dejando siempre claro que son ellas las principales protagonistas y beneficiarias, mientras que el papel gubernamental se enfoca en amparar estas iniciativas bajo un marco de protección legal.

Otro ejemplo que permite contextualizar este asunto es la Denominación de Origen<sup>4</sup>, proyecto llevado a cabo por algunos sectores de la comunidad artesanal y que busca evitar que otros productos artesanales similares se lucren usando el nombre de su procedencia, en otras palabras, desde diciembre del 2019 las artesanías de la Chamba son desde el aspecto legal, objetos artesanales únicos e irrepetibles en el mundo, soportado en sus características físicas y en su proceso de elaboración. No obstante, la institución que más se ha relacionado,

---

4 La Denominación de Origen, es una protección de marca que se da a los productos autóctonos de regiones específicas, se establece legalmente con el fin de

entre otras razones, preservar la idiosincrasia de una región, reconocer la importancia de sus productos, el saber hacer de sus pobladores y proteger a los consumidores a fin de evitar que resulten engañados y puedan reconocer fácilmente los productos reputados y característicos de las diferentes regiones (Tomado de <https://www.sic.gov.co/ruta-pi/mayo24/lo-que-hay-que-saber-de-las-denominaciones-de-origen#:~:text=Las%20Denominaciones%20de%20Origen%20son,f%C3%A1cilmente%20los%20productos%20reputados%20y>).

o podría decir que más ha intervenido, es Artesanías de Colombia<sup>5</sup>. Entidad que “hizo su ingreso a La Chamba con un programa de apoyo, impulso y capacitación que incluyó la construcción del Centro Artesanal en 1970 (Los cuadernos del barro, 2014, p. 9). De hecho, afirma Guisette (2013), “La Chamba es una de las comunidades en las que Artesanías de Colombia ha tenido una mayor duración para la producción y comercialización de los objetos (p. 7)”.

## Y entonces ¿cuál es la situación problemática?

En mi visita a la Chamba, pude identificar un vínculo íntimo entre los artesanos y el oficio artesanal que practican. De forma concreta observé como los artesanos de la Chamba aprenden y enseñan a elaborar

---

5 Artesanías de Colombia es una sociedad de economía mixta constituida el 6 de mayo de 1964 en la ciudad de Bogotá. En 1970 establecen una política de desarrollo implementado en cinco distintos lugares geográficos del país, en los que se encuentra el Tolima y circunscribe La Chamba (Artesanías de Colombia: política de desarrollo económico. 1970). Esta sociedad está vinculada al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, y su objetivo principal es: incrementar la participación de los artesanos en el sector productivo nacional, logrando un desarrollo integral sostenido que se manifieste en el mejoramiento del nivel de vida, reflejado tanto en un índice creciente de ingresos y espacios de participación social, como en una mayor productividad y posicionamiento de la artesanía en los mercados locales, regionales, nacionales e internacionales. (Artesanías de Colombia. (2020). sobre la entidad. 2020, mayo 17, de [www.artesantias-decolombia.com.co](http://www.artesantias-decolombia.com.co) Recuperado de [http://www.artesantias-decolombia.com.co/PortalAC/C\\_nosotros/artesantias-de-colombia\\_7656](http://www.artesantias-decolombia.com.co/PortalAC/C_nosotros/artesantias-de-colombia_7656)).

la cerámica negra a través de prácticas cotidianas, sin que exista una clara separación de los espacios que competen a cada asunto.

Esto, ciertamente dista de las relaciones entre trabajador y labor, y entre las personas y sus aprendizajes que estaba acostumbrado a observar, incluso a vivir, y con ello me refiero a que, generalmente, en la mayoría de las sociedades acostumbramos a diferenciar nuestro trabajo de nuestra vida familiar o social. Vamos al kínder, al colegio, a la universidad; nos formamos en la academia en asuntos que probablemente evitemos enunciar en otros espacios o nos empleamos por necesidad en oficios que poco o nada se asocia a nuestros intereses personales.

En cambio, en la Chamba percibí cómo el quehacer artesanal y la vida cotidiana se entremezclan, el día a día del artesano se convierte en un tributo del artesano por su oficio. Esto se inculca desde la infancia, como afirma Idelfonso (don Pacho) cuando nos decía “Aquí a los niños se les da arcilla desde pequeños para que se acostumbren a ella, incluso hasta uno deja que se la coman para que agarren defensas”. Además, nos advertía la necesidad de enseñar e incentivar el sentido de pertenencia por la Artesanía

desde la infancia para así evitar la deserción de los artesanos. Y es que, viven sujetos a su labor artesanal pero esto no les aleja de las problemáticas propias del ser humano en paralelo con los conflictos propios de su quehacer.

De cierto modo, solventar las dificultades del oficio artesanal representa oportunidades para mejorar las condiciones de vida: cuanto mejor sea el producto artesanal más opciones de mercado obtendrá, y con mayores opciones de mercado mayor estabilidad financiera y a su vez mejor calidad de vida. Y aunque lo anterior sería aquello lógico, lo racional; lo cierto es que Idelfonso nos explicó: una de sus mayores dificultades como artesanos es la inestabilidad financiera. Eran evidentes las carencias económicas en los hogares, la ausencia de adecuadas infraestructuras viales, sanitarias y educativas. En definitiva, me fue posible observar que, a pesar de ser una comunidad reconocida por su labor artesanal, a nivel económico la Artesanía no representa un factor suficiente para proveer a los habitantes de la Chamba condiciones de vida dignas.

En un artículo de prensa, realizado solo año y medio antes que este documento, se advierte una de aquellas precariedades: “A comienzos de julio, los residentes

de La Chamba protestaron porque llevan 12 años sin agua potable” Estas condiciones concluyen en que los artesanos, o los hijos de ellos, pongan su mirada en otros oficios mejor remunerados, amenazando, según Idelfonso, la continuidad del legado de la artesanía. Un ejemplo de ello son las palabras que, a razón de la muerte de una de las artesanas mas experimentadas, se leen en un estado del Facebook de Idelfonso: “Se nos va otra artesana tradicional, lentamente en la Chamba se van acabando las artesanas tradicionales. Y lo mas triste es que no hay quien las reemplace, por que no hay relevo generacional”<sup>6</sup>.

No obstante, como dice la cantante Mercedes Sosa ¿Quién dijo que todo está perdido? Veamos, por ejemplo, que en el mismo artículo de prensa se expresa que

Decenas de familias luchan diariamente para lograr que sus artesanías se sigan tomando las vitrinas del país y del mundo. Esperan que el reconocimiento que tienen sus artículos sea el medio para que algún ente finalmente les materialice su mayor ilusión, contar con agua potable.

De igual manera, en una nota de prensa de mayo de

---

6 Recuperado de <https://www.facebook.com/fabricaartesantias-DONPACHOlaChambaTolima>

2020, RTVC señala

Son más de cien familias que se niegan a abandonar esta tradición, y que, por el contrario, encontraron en esta labor una manera de resistir a un entorno social que tiende a invisibilizar estas enseñanzas ancestrales (Cuellar, A. 3 de mayo del 2020. Radio Nacional de Colombia)<sup>7</sup>.

Es evidente, los artesanos lidian con diversas situaciones con el fin de preservar el saber artesanal. De forma particular llama mi atención que la comunidad artesanal ha propuesto y/o ha condescendido a entablar relaciones con distintas entidades con el propósito de mejorar los procesos productivos, incrementar el sector económico y así incentivar la permanencia de los artesanos como productores de artesanía. Una de estas relaciones es la que se produce entre la comunidad artesanal y las propuestas de Diseño aplicado en los procesos productivos y los objetos cerámicos producidos, implementadas por Artesanías de Colombia.

En especial, me intereso por conocer sí los proyectos que ha propuesto esta institucion y que es desarrollada

---

7 Tomado de <https://www.radionacional.co/noticia/lla-chamba-tolima>).

a través de los diseñadores, tiene alguna clase de afectación en las formas en las cuales los artesanos de la Chamba aprenden y enseñan su saber artesanal.

## **¿La razón?**

En un principio, tratando de concebir el porqué de mi interés, concluí que, si bien hay múltiples factores que podrían incidir en las formas en que los artesanos de la Chamba aprenden y enseñan el saber artesanal, es el diseño un factor que se propone como solución para mejorar procesos, productos y rentabilidad de la Artesanía.

Desde otro punto de vista, intuía que los artesanos habían heredado unas formas de aprender y enseñar la elaboración y distribución de cerámica negra, ante las adversidades propias de su oficio, los artesanos han optado por implementar estrategias que le permiten adaptarse a las distintas situaciones de su contexto, el diseño, presentado como una de estas estrategias, ¿incide en las formas de aprendizaje y enseñanza “tradicionales”? De cierta forma *sospecho* que esto es lo sustancioso del asunto, la raíz y médula espinal, es decir, más allá de analizar y dar cuenta acerca de cómo se aprende y se enseña el saber artesanal en la

Chamba, me interesa comprender si existe alguna clase de adaptación, por parte de los artesanos, en el proceso y el producto de la cerámica negra y, además, examinar lo que esto podría comprender dentro de la comunidad de artesanos: acuerdos, desacuerdos, frustraciones, triunfos, fracasos, aciertos, y demás.

Por esta razón, también me pregunté ¿Cómo proponen, desde la institución, estos cambios en los diseños? ¿Cómo reaccionan los artesanos ante estas propuestas? ¿Son beneficiosas estas propuestas? ¿a quién benefician? ¿A quién perjudican? ¿Cómo es el producto artesanal cuando aún no se le aplican las propuestas de diseño? Y, finalmente, teniendo en cuenta la correlación del oficio artesanal con otras dimensiones del ser artesano ¿Qué implicaciones, en la vida del artesano, acarrea la aplicación del Diseño al producto artesanal?

De forma paralela concebía indispensable concretar, delimitar el espacio desde el cual acércame a investigar, situándome desde el lugar de docente de artes visuales en formación en artes visuales y también, situado desde un interés por comprender como estos cambios en la enseñanza y el aprendizaje se podrían identificar a través de las formas, los colores y las texturas del producto artesanal.

Por tales motivos, aunque yo no sea un artesano, un ceramista y mucho menos un habitante de la Chamba, el Aprendizaje y la Enseñanza de la Artesanía en relación con el Diseño se convierte para mí, ante todo, en un espacio para plantear otros posibles espacios de la Educación Artística fuera del contexto de las aulas y, de este modo, atender el llamado que se nos ha hecho a los arte-educadores: “generar propuestas educativas, pedagógicas y didácticas que, desde la educación artística visual, incidan en la transformación y el enriquecimiento cultural de los diversos contextos y grupos poblacionales de la sociedad colombiana”<sup>8</sup>.

Además, también se nos ha dicho que “Lo que llamamos “artesanía” son formas a veces de gran valor artístico” que deben resaltarse con el fin de que se pueda aprender de ellas (Ministerio de Educación Nacional, 2000).

Y aquí cabe resaltar la salvedad: mucho se ha

---

8 Tomado de LAV, Propósitos de formación, <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=351>

discutido respecto al lugar de la Artesanía en las artes<sup>9</sup> estimándola o, de forma más frecuente, poniéndola en un cajón de menosprecio (Grisales, 2014, p. 247).

Por tal razón, advierto al lector, mi intención se separa de tomar una postura al respecto, sino que, como se ha desarrollado en otros campos del saber (asunto que amplió en la segunda parte: reconocer las materias primas), implementar la Artesanía como una posible estrategia educativa-pedagógica dentro y fuera de las aulas, distinguiendo su particular cercanía con la cultura de los pueblos, los procesos creativos y la formación de identidad en el ser humano.

En conclusión, todas las anteriores reflexiones e

---

9 Al respecto Grisales plantea

El hilo conductor sobre el que plantea dicha relación, y podría decirse que es en cierto modo la tesis general a la que apunto, es que habríamos malentendido la artesanía por haberla pensado en función del arte, de modo negativo. Lo que afirmo es que el fondo de ese menosprecio por la artesanía es la manera como en general, en la cultura occidental, se ha menospreciado también la vida cotidiana. Todo esto a su vez estaría conectado con la manera como en Occidente se ha idealizado el afuera y se ha visto con cierta indiferencia el adentro: el arte es asociado a lo trascendente, a lo espiritual, a la idea, al afuera de la caverna; la artesanía en cambio es asociada con lo intrascendente, con lo mundano, con lo meramente sensible (y placentero), con el interior de la caverna. Así, mientras el arte se asocia al museo, a la catedral y a los espacios públicos, la artesanía se asocia a los espacios íntimos de la casa y al cuerpo (Grisales, 2014, p. 247).

interrogantes llevaron a generar la pregunta general que guía mi investigación: ¿Cómo los proyectos de diseño propuestos por Artesanías de Colombia en la comunidad de la Chamba inciden en las formas de aprender y enseñar el proceso de elaboración de la cerámica negra?

Con el fin de responder a lo anterior, he planteado el siguiente objetivo general

- Analizar los factores que permiten el cambio en la enseñanza y el aprendizaje del saber artesanal de la comunidad artesanal de la Chamba en relación con las propuestas de diseño desarrolladas por artesanías de Colombia e implementadas en el proceso productivo de la cerámica negra.

Y los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar las características de la enseñanza y del aprendizaje propias del proceso de elaboración de la cerámica negra de la Chamba
2. Determinar la relación entre los proyectos de diseño de Artesanías de Colombia y el oficio artesanal que practican los artesanos de la Chamba
3. Especificar el papel de la educación artística como mediador pedagógico entre el saber institucional y el saber artesanal.



Segunda parte:  
Reconocer las  
materias primas

En el proceso productivo de la cerámica negra, la materia prima es un elemento fundamental; según los mismos artesanos, los tipos de arcillas que residen en el suelo de la región son únicos, además, están convencidos de que esta particularidad permite que su producto artesanal no pueda ser reproducido en ninguna otra parte del mundo<sup>10</sup>. Estas se obtienen mediante la extracción de minas ubicadas en el suelo y la mayoría de los artesanos son hábiles en este asunto, realizan la tarea evitando deteriorar el suelo lo

---

10 En una de las conversaciones con Don Pacho, nos comentó al semillero que “incluso los japoneses habían tratado de copiar la técnica, viajaron hasta la Chamba y aprendieron a hacer artesanías, pero cuando llegaron a Japón el plan les fracasó porque la arcilla no era la misma, la arcilla de aquí es única” (I. Avilés, comunicación personal, marzo del 2018).

menos posible y reconocen el momento en que a una mina se le debe dejar de usar para evitar extraer otros materiales que contaminen la arcilla pura.

Este capítulo representa, de cierto modo, la extracción de la materia prima que nutre este documento y mi aprendizaje en la investigación. Me he adentrado en el saber de otros que, de forma afable han compartido su conocimiento y, al igual que los artesanos, he procurado usarlos sin afectar lo que no me concierne. En palabras un poco más académicas: intento comprender sin alterar, o como me explicaba mi primera tutora de investigación - ¡no interprete algo que ellos no han dicho! -

Por tanto, en búsqueda de materia prima me encontré con el documento *Tras la memoria de Artesanías de Colombia, la historia del sector artesanal colombiano* (2013) de Mónica Guisette, socióloga de la Universidad Nacional de Colombia y quien tuvo la oportunidad de ser pasante para Artesanías de Colombia en el año 2012. Guisette manifiesta

Mi idea de artesanía en ese momento estaba relacionada con los aretes y pulseras de semillas de diseños diferentes hechos a mano que tanto me gustan y con las mochilas, jarrones y hamacas que

se pueden tener como objetos propios de un lugar, luego de visitarlos (a Artesanías de Colombia); tenía que ver con lo hecho a mano, con una identidad, con historias contadas a través de los objetos sobre sus materiales, su origen, su elaboración y sobre quienes los hacían (p. 5).

Al comenzar a ser parte de la institución, Guisette advierte que los proyectos desarrollados no evidencian mayores cambios en las comunidades artesanales. Considera que “un proyecto que busque fomentar al sector no se puede quedar sólo en la transferencia tecnológica” o “en la diversificación de objetos” (p. 8). Con el fin de comprender el origen de la anterior problemática, decide realizar una revisión que comprenda los cambios estructurales de la institución y como estos han repercutido en los elementos conceptuales de la misma.

Lo anterior, a través de las gestiones de cinco gerentes de la institución: María Cristina Palau (1984-1990), Cecilia Duque (1990-2006), Paola Muñoz (2006-2010), María Fernanda Valencia (2010-2011) y Aida Lechter de Furmanski (2011-). Así pues, Mónica manifiesta que Artesanías de Colombia ha establecido una plataforma social y comercial en la cual los artesanos tienen la oportunidad de exhibir sus productos a

nivel nacional e internacional, sobre todo apuntando a esta última, pues es un “segmento de mercado [...] que coincide con una capacidad adquisitiva mucho mayor que la poseída por el mercado local y que se traducirá en ingresos y ganancias significativas para comercializadores y productores (p. 60)”.

Del mismo modo, también expone un asunto interesante para mi indagación, esto es: advertir que el Diseño Industrial es el elemento que la institución ha usado para intervenir en los procesos de las comunidades artesanales, de forma estrecha, han establecido relaciones entre el diseñador y el artesano, por cual se pregunta “¿Cuál es la pertinencia de una disciplina como el diseño industrial en el que hacer del artesano? (p. 74)”.

A fin de responder a ello, la autora indaga sobre el rol del diseñador en la artesanía, indicando que este oficio nace de la creciente necesidad que esta última se adapte a “un mundo cada vez más interconectado (p.57)” en donde el objeto artesanal se presenta como un apreciado producto de consumo con características de culturas tradicionales en un mundo moderno. En ese sentido el diseñador, que está respaldado por una institución (la academia), de manera habitual se sitúa desde un lugar de poder; Artesanías de Colombia,

a través de sus distintas gestiones ha procurado que el diseñador reconozca las dimensiones de las comunidades artesanales, evidencie características propias de cada sector y se asocie al artesano como un cooperador propositivo y no impositivo.

De esta manera, por ejemplo, el artesano se distancia de ser ese personaje en la base de la cadena productiva que puede elaborar el diseño presentado por el profesional debido al conocimiento que tiene de la técnica, para comenzar a aparecer con mayor visibilidad, autoridad y autonomía dentro del proceso de creación, producción y comercialización (p. 77-78).

En conclusión, concibo importante la experiencia de Guisette por poner en evidencia no solo las lógicas de Artesanías de Colombia, sino que se ha preocupado por rastrear la forma en como han llegado a aplicar las mismas en las comunidades artesanales. Así mismo, la indagación que ha hecho en la relación artesano-diseñador supone para mí un punto de partida desde el cual situarme para comprender el papel de ambos, evitar discriminaciones por imaginarios previos y asumir que el vínculo entre ambos debe ser un diálogo horizontal de saberes.

Por último, la autora propone un propósito pertinente y aplicable para la Educación Artística, esto es: trabajar desde el campo del saber de las humanidades (ella lo propone desde la sociología, la antropología y el trabajo social) a la par de disciplinas más cercanas a las ciencias económicas, con el fin de “encontrar las conexiones entre diversos campos, procesos sociales y sus efectos sobre sectores poblacionales para de esta manera aportar a la comprensión del curso de los procesos sociales (p. 10)”.

Ahora bien, de acuerdo con la analogía de la extracción de materia prima podría decir que el anterior documento equivale al barro negro que, en la estructura de la cerámica negra, representa el mayor contenido, la parte gruesa que se moldea para configurar las formas. Pero este, aun cuando este cocido, parece estar incompleto si no se le aplica el engobe, el cual es un barniz de color rojo que también se extrae de minas en el suelo y se mezcla con agua hasta formar una pasta líquida, esta se aplica con una brocha sobre la pieza moldeada y se deja secar al sol.

Este engobe le provee a la cerámica una capa de protección superior, lo que permite que estos objetos artesanales puedan tener una amplia utilidad, es decir, no solo es la olla de barro que adorna la casa, sino que

esta olla de barro, gracias a su resistencia puede usarse como cazuela de cocción. Yo también necesitaba extraer el engobe de mi investigación, me refiero a que, necesitaba un algo que posibilitara pensar la artesanía como instrumento en el campo pedagógico.

En el desarrollo del anterior propósito, me encuentro con dos experiencias en la que se piensa la artesanía en función del aprendizaje. El primero de ellos corresponde al docente en etnoeducación Hidelfonso Vivas Aragón (2019): *La artesanía como propuesta pedagógica que permite fortalecer los procesos de enseñanza- aprendizaje de las ciencias sociales en los estudiantes del grado 5°- 4 de la Institución Educativa Liceo del Pacífico de Mosquera Nariño.*

La problemática que expone Vivas se centra, por una parte, en un “alto nivel de agresividad e indisciplina (pg. 10)” en los estudiantes, así como la pérdida de interés en la elaboración de artesanías particulares de la región “canastos, canastas, abanicos, sombreros, escobas, canaletes, instrumentos musicales propios de la cultura, los potros o canoas las bateas y las artesanías a raíz del calabazo (Vivas, 2019, P. 12)”.

Ante el anterior panorama, el autor apuesta por la elaboración de artesanías como herramienta didáctica

que permita a los estudiantes reconstruir su tejido social y cultural, y así mismo, estos se conviertan en espacios de diálogo en los que se pueda mitigar las conductas agresivas. De modo que, indagando en la problemática, revela que son en gran parte los procesos de aculturación lo que ha debilitado a la artesanía como un elemento de riqueza cultural y que trae beneficios económicos.

Por otro lado, percibe la necesidad de comprender lo que significa aprendizaje. En primera medida, indica que “el aprendizaje es algo constante y que nunca se deja de hacer, pero no todos aprenden de la misma manera y ese es el gran reto del docente de hoy (p. 23)”. Vivas realiza un ejercicio de introspección a la par que analiza una “teoría del aprendizaje” de Ausubel y Piaget, a causa de ello le surgen algunas interrogantes “¿cómo se aprende?, ¿Cuáles son los límites del aprendizaje?, ¿Por qué se olvida lo aprendido? (p. 24)”. Además, reconoce otros dos elementos que le permiten ampliar su mirada sobre el proceso educativo (el autor ejerce la docencia en el momento en que realiza el documento): el contenido del currículo y el análisis del contexto en el cual se desarrolla (p. 24).

En consecuencia, establece como su raíz teórica los conceptos de aprendizaje, enseñanza y artesanía.

En efecto, el motivo de interés principal para mí es la forma en la que el autor ha desarrollado la investigación, ha recolectado datos y posteriormente ha diseñado la propuesta pedagógica. Con ello me refiero a que opta por una Investigación Acción Participativa con un enfoque cualitativo, usando los métodos de la fenomenología, la etnografía, la teoría fundamentada, la etnometodología y el método biográfico. Así que se dispone a entrevistar a los alumnos para conocer sus intereses y sus conocimientos sobre la artesanía, en contraste con los intereses, conocimientos y proyectos de los sabedores (artesanos expertos).

De forma posterior, implementa la estrategia pedagógica fundamentada en tres momentos. El primero de ellos es: acercar los estudiantes a los saberes artesanales, involucrándolos en los procesos productivos dentro de los talleres familiares.; el segundo es: indagar, a través del análisis de imágenes y relatos, qué de la artesanía se relaciona con su identidad cultural. El tercero: sensibilizar en los estudiantes la necesidad de implementar el saber artesanal dentro de sus propios contextos, puesto que este, desarrollado como oficio, genera posibilidades económicas, culturales, sociales y ecológicas.

Por último, realiza una importante advertencia a los colegas (docentes): “La transmisión de conocimientos ancestrales y pluriculturales, aviva en los estudiantes a temprana edad, el espíritu por lo novedoso y a su vez acrecienta el interés por lo que fueron sus raíces”, además, a través de estas propuestas “encuentran en el aula, un espacio propicio para desenvolverse tanto práctica como teóricamente” (p. 63).

Esto último, concuerda con los docentes Frank Dussan Arquez; Carmen Mulford Palomino; Digna Machado López; Nelsy Machado López; María Machado Martínez; María López Jiménez; Lucía Arrazola Guerrero; Adria López Simanca; Belky López Simanca; Jaqueline Alvarino Badel; Samira Larios Castro; Nelsi Rivera Rivera; Noralba Sequea Lara; Daniel Guzmán Morales; Boris Dávila Machado y Ladys Luque Contreras, autores del artículo *La artesanía como estrategia pedagógica para la enseñanza de la identidad cultural* (2018). Como docentes de la Institución Educativa Departamental Pijiño del Carmen (Magdalena, Colombia), advierten una problemática similar a la que realizó Hidelfonso Vivas y de la cual también nos previno don Pacho en la Chamba, hablo de la deserción artesanal.

Según los autores, la artesanía es un importante

patrimonio cultural inmaterial (p. 451) que se ha ido perdiendo por la falta de sensibilización y estímulo en la población más joven de la región. De forma puntual indican que, pese a la implementación de espacios como “las manualidades, la danza, las artes plásticas, el dibujo” y las “artes escénicas” dentro de la Institución Educativa, no existe un lugar en el currículo que incentive la comprensión del saber artesanal (p.450).

Ante “la necesidad de implementar un proyecto con el cual se motive a los jóvenes a la adquisición del conocimiento y apropiación de las técnicas de elaboración de las artesanías autóctonas (p.451)” como el musengue; la escoba de paja; las totumas; esterillas y cucharas de palo, deciden indagar a través de preguntas en el conocimiento que poseen los estudiantes al respecto de este oficio.

Son interesantes para mí la estructura de los cuestionarios que han usado al indagar en sus intereses investigativos, analizarlas ha podido enriquecer la forma de abordar metodológicamente mi trabajo de grado, por ejemplo, han preguntado ¿Cuándo bebes chicha de maíz en que recipiente lo haces? ¿Con qué te sacudes los mosquitos? ¿Dónde se elabora el suero que consumes? Para luego precisar en sus indagaciones: ¿Utilizas en tu casa este tipo de artesanías? ¿cuáles?

¿Sabes que personas elaboran estas artesanías en nuestra comunidad? ¿Sabes elaborar alguna de estas artesanías? (p. 454-456).

Llegados a este punto, quiero advertir que, en contraste con la experiencia de Vivas, los autores de este segundo artículo no han puesto en evidencia el desarrollo de la estrategia pedagógica, sino que únicamente dan cuenta de la recolección de datos y la interpretación de estos. No obstante, además de la forma en que han desarrollado metodológicamente su propuesta, considero que su documento es un antecedente respecto al cómo proponer la artesanía como elemento para analizar, identificar problemas socioculturales y del mismo modo, puede convertirse en un modo de menoscabar dentro de estas problemáticas.

Concluido lo anterior, debo continuar con la extracción de materia prima. Para la cerámica negra, además de las arcillas y el engobe, son necesarios el agua y las piedras de cuarzo para el bruñido (brillado). Por el momento, no es que reste importancia al elemento agua, sino que, considero que el resultado del objeto artesanal no sufre cambios importantes si el agua es del Rio Magdalena o de la llave del taller familiar.

En cambio, la piedra para bruñir si es un factor

importante en la calidad final del producto. A saber, las piedras de cuarzo son el artículo ideal que no debería faltar en la “caja de herramientas del artesano de la Chamba”, estas poseen un precio alto al que muchos no pueden acceder, obligándolos a encontrar otros instrumentos que proporcionen el característico acabado liso y brillante de la cerámica negra de la Chamba. ¿de qué forma puedo yo pulir este documento? ¿Qué instrumento necesito para dar el terminado que deseo?

La escritura, que es el instrumento que tenemos a la mano para dar cuenta de nuestro proceso no es siempre la mejor herramienta o muchas veces, como investigadores novatos, la escritura académica se nos presenta como un muro infranqueable, no inaccesible, pero de dimensiones que no alcanzamos a abordar y termina abrumándonos. ¿acaso es esta la piedra de cuarzo a la que no podemos acceder (los asociados al campo de las artes) por su costo conceptual?

Regis Debray, en 1997, hacía una desconsiderada observación: “aquel que no produce títulos teóricos a la existencia [...], se lo reputará de artista o ensayista: ecléctico, chic y festivo (p. 13)”. Y alguna vez escuche decir a algún docente que escribir es la piedra en el zapato de nuestra licenciatura.

Por tanto, indagué en documentos cercanos a las Artes Visuales, y tras esta exploración concluí que los licenciados en artes, o de manera general: los que pensamos y actuamos bajo las lógicas del arte y la creación artística, tenemos la posibilidad de expresarnos de diversas formas y desde diversos lugares. Quiero decir que, aunque no sea fácil, podemos dibujar los argumentos, ilustrar los conceptos, poetizar las reflexiones y comunicarnos de formas más orgánicas.

Debo el resultado de la anterior reflexión a dos textos en concreto, el primero de ellos es *Estudios de Patio* (2019) realizado por la docente en la Licenciatura de Artes Visuales de la UPN, Natassja López Castillo. En el mismo, enfatiza que su documento es un contenido de “recuerdos, ideas, pensamientos, archivos de imágenes y esquemas generados a lo largo de los dos años de trabajo en la maestría (2017-2019) (p. 7)”. Además, sintetiza:

El proyecto de creación Estudios de Patio, es principalmente una exploración de encuentros y desencuentros del cuerpo en relación con el espacio y el movimiento. Todo el trabajo realizado da cuenta de distintos momentos en donde, por

medio de ejercicios plásticos y visuales, me permito encontrar un reconocimiento de las formas en las cuales concibo mi hacer en el espacio, lo cual deriva en prácticas tan mínimas como hacer un nudo, o colocar un objeto en un lugar, o encontrarle sentido a un enredo de cuerdas y a la estructura física o virtual de un espacio y hacer un tendido (p.7).

Aunado a lo anterior, considero sustancial la forma rizomática en la cual dialoga con el lector. Veamos, por ejemplo, una de sus primeras manifestaciones al respecto:

Me es muy difícil y complejo poder llegar a expresar una idea directa, sin antes haberle dado mil vueltas al asunto, en el caso de este proyecto de creación, darle mil vueltas a la imagen. Mi padre siempre me dice: en tú caso y en el mío, si las cosas no las hacemos con complique, no las hacemos, eso lo sacaste de mí... (p. 7).

A través de los relatos, anécdotas, garabatos y casi incomprensibles mapas mentales, la autora termina por demostrar(nos) la sinceridad de sus procesos reflexivos, que ha compartido todo, que no se ha guardado nada para sí y que nos lleva incluso hasta la raíz de sus pensamientos: unas palabras de su padre,

la conversación con un extraño, las actitudes de su pareja, los encuentros con sus compañeros de maestría, con sus maestros, el contenido de sus maletas de viaje, sus vivencias en los patios de sus casas, la caída de una hamaca o la experiencia de un dolor corporal.

De la misma forma, he encontrado el documento *Exponerse y revelarse* (2020) de Stefanie Preciado, realizado para optar al título de licenciada en Artes Visuales, el cual concibo como un complemento orientativo sobre las formas en la cual un investigador se comunica con sus lectores. En otras palabras, la exploración de este me permite observar en la autora un lenguaje cómodo y propio con el cual hacerse entender y sobre todo entenderse a sí misma.

Preciado (2020) repara en la necesidad de comprender su relación con la fotografía, indagando en sus propias experiencias respecto al quehacer fotográfico, intentando encontrar los elementos que le permitieron acercarse al ejercicio fotográfico y reflexionando respecto a las circunstancias que le han llevado a continuar con este.

Para describir lo anterior, recurre a formas narrativa particulares, adoptando el lenguaje escrito y visual como una forma de llevar al lector a pensamientos

y situaciones intimas. Además, otro aspecto que considero valioso es la estructura metodológica, la cual expone de forma simple pero completa describiendo sus indagaciones, análisis, experimentaciones y conclusiones sobre el mismo.

Víctor LaigneLet<sup>11</sup> (2012) ha dicho que

La naturaleza despliega formas, procesos y sistemas asombrosamente creativos, entre ellos el ser humano. Ante la necesidad de sobrevivir y encontrar sentido a la vida, se pregunta: ¿Por qué?, ¿Cómo? Y ¿para qué? Mas no sólo se pregunta racionalmente; observa, experimenta, desea, siente, recuerda, imagina e intuye.

Los anteriores documentos constituyen una forma de desplegar y representar estas formas, procesos y sistemas de los cuales habla LaigneLet. En resumen, para mi proceso investigativo se traducen en un ejemplo de abordar la investigación desde narrativas

propias de los lenguajes artísticos, apelando a las formas de expresión propias, cómodas para quien las expresa y entendibles para quien las observa o analiza.

---

11 Artista plástico. Nacido en Barranquilla, Colombia (1955). Ha expuesto en Colombia, América Latina, América del Norte, Europa e Israel. Profesor Titular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Fue Decano de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Tadeo Lozano donde adelantó su reforma curricular. Fue Director de Artes Plásticas de la ASAB. Ha sido Profesor Asociado de la Universidad de los Andes (tomado de <http://arte-flora.org/participantes/victor-laignelet/>).



Tercera Parte:  
indagar con  
propiedad

¿Han pensado en la dificultad de hacer una olla de barro? ¿cómo se hace? ¿cómo sé si el barro es bueno? ¿cómo amasarlo? ¿cómo moldearlo? ¿tengo que secarla al sol o la sombra? ¿cómo la brillo? ¿cómo hago para que quede perfecta y funcional? Yo imagino que, para realizar esa faena, al menos, como punto de partida, hay que conocer del tema, no vaya a ser que me quede chueca o, más bien, que nunca quede. Entonces, ¿cómo tratar la artesanía si yo no soy un artesano? ¡Exacto! Hay que conocer del tema por que, como reza el adagio "*nadie nace sabiendo*". En el caso, no pretendo ser un artesano pero, considero necesario abordar, observar, indagar, analizar y reflexionar en los aspectos que considere necesarios para comprender el contexto de la

ceramica negra de la Chamba.

Es por ello que, en adelante, el lector encontrará la estructura teórica que permite examinar el contexto desde el lugar de una comunidad y, de forma posterior, como una comunidad artesanal; así como al artesano: aquello que le caracteriza, el producto que elabora y las significaciones que se le han provisto al mismo.

Por ultimo, abordo de forma conceptual a la Experiencia como el elemento que posibilita el Aprendizaje y la Enseñanza del saber artesanal de la ceramica negra en el artesano y la comunidad.

### **¿Qué es comunidad?**

Ante todo, abordar el término comunidad proviene de una acción *casi* intuitiva, dado que, en mi visita a la Chamba observé que sus habitantes poseen intereses en común, lo cual permite que existan ciertas formas de relación social.

Partiendo de lo anterior encuentro que, en efecto, comunidad puede definirse como un grupo de personas en función de intereses similares, en especial, se piensa que es el territorio el elemento principal que propicia la relación de dichos intereses (Krause, 2001), lo cual me lleva a pensar que en la Chamba, el territorio es uno de esos intereses que relaciona a sus habitantes

y que posibilita su organización social como una comunidad.

No obstante, el significado de comunidad ha sido un asunto de constante revisión, puesto que está condicionado a la transformación que sufren las formas de organización social humana, de modo que en esta intervienen aspectos no solo geográficos y sociales, sino también culturales.

En ese sentido, en una observación contemporánea de la comunidad, Sawaia (2003) considera que el concepto tiene una connotación de solidaridad, apoyo, unión, respeto y fraternidad; que parecen estar implícitas en la interpretación que posee cada integrante de la propia comunidad, sobre todo, por el sentido de resistencia que simboliza en contraposición a otras formas de organización social que incentivan la individualidad.

Pensemos en los grupos de sujetos que pueden posibilitar una comunidad, por ejemplo: un grupo religioso, un grupo en Facebook fans de las historietas de los años ochenta, un grupo de estudio universitario, o un grupo de animalistas. Cada uno de estos tiene un fin que los vincula y que, además, ratifica la condición de la cual habla Krause (2001): la relación entre los individuos que posibilitan la comunidad no se basa únicamente en intereses sobre el territorio o el espacio

geográfico.

Desde otra perspectiva, en cuanto al origen del término, Bauman (2006), Schluchter (2011) y Krause (2001) aseguran que fue Ferdinand Tönnies quien en 1979 se refirió al término Comunidad (*Gemeinschaft*) como aquella forma de organización social en donde predomina la voluntad propia y natural de los integrantes (Krause, 2001, p. 51)”. lo cual guarda relación con lo expuesto por Sawaia, dado que, las interpretaciones individuales de los integrantes devienen de las acciones que los mismos realicen dentro de su comunidad. En correlación con esto, Bauman (2003) reconoce en el concepto de comunidad una construcción imaginada de lo ideal, por ello se remite a explorar el significado de esta desde una sensación:

Para empezar, la comunidad es un lugar «cálido», un lugar acogedor y confortable. Es como un tejado bajo el que cobijarse cuando llueve mucho, como una fogata ante la que calentar nuestras manos en un día helado. Ahí afuera, en la calle, acecha todo tipo de peligros: tenemos que estar alerta cuando salimos, vigilar con quién hablamos y quién nos habla, estar en guardia en todo momento (Bauman, 2003, p. 5).

Al pensar (o sentir, como sugiere Bauman) en el concepto de comunidad, es necesario considerar que convivir en grupo relacionando intereses mutuos en pro de beneficios, es una necesidad básica del ser humano, en la cual incide las percepciones subjetivas que los integrantes de la comunidad posean sobre esta, de modo que, las interacciones con o dentro de la misma influyen en la identidad del sujeto y a su vez este contribuye a las características que definen a la comunidad.

Además, en estas características o la dinámica que estas posean, también están mediadas por los factores ajenos a la comunidad y que influyen de manera directa o indirecta en la misma, en razón de que, como menciona Bauman (2003), la comunidad “Nunca será inmune a la reflexión, crítica y discusión ulteriores”, [por tanto, siempre seguirá] “siendo frágil y vulnerable, siempre necesitada de vigilancia, fortificación y defensa”(p. 9)”.

Con el fin de comprender de mejor forma esta especie de simbiosis entre sujeto y comunidad, la expongo bajo tres aspectos que Krause (2001) señala como propios de la Comunidad y que posibilitan la existencia de la misma. Estos elementos son: pertenencia, interrelación y cultura común (p. 56).

### ***Pertenencia, «sentirse parte de», e «identificado con»***

Bauman (2006) pone en evidencia un fenómeno de nuestra época contemporánea: la búsqueda de una identidad individual “ser diferente y único en virtud de esa diferencia” (pg. 6)”. Sawaia (2003) ha nombrado esto como *zeitgeist* (espíritu de la época), el cual se fundamenta en una “composición de valores intimistas, individualistas, de lógica fundamentalista, aparejado a una desconfianza en lo público” (p. 12)”.

Como ya he mencionado, la comunidad se contrapone a esta individualidad, por tanto, el sentido de comunidad reaparece cuando la condición de *ser solitario* les asigna a estas identidades individuales una vulnerabilidad que solo es atenuada al estar en grupo para “poder colgar conjuntamente los temores y ansiedades que experimentan de forma individual” (Sennet, 1988, p. 10)”, dado que sentirse parte de una comunidad, se basa en el compartir valores, ideas, propósitos y problemáticas (Krause, 2003, p. 55).

Así mismo, “esta identificación individual con los otros” se relaciona con la subjetividad que los sujetos poseen sobre la comunidad, dicho de otro

modo, el sentirse “«parte de», e «identificado con»” guarda un estrecho vinculo con el concepto o las significaciones que el sujeto posea sobre la comunidad.

De modo que los grupos de Facebook, los grupos universitarios, los grupos de animalistas o cualquier otro tipo de grupo de personas, pueden identificarse como una comunidad en tanto que se agrupan para sentir que sus intereses o problemáticas son compartidas por otros. Recordemos, por ejemplo, cuando en alguna situación nos hemos sentido solos o hasta hemos sentido vergüenza por llegar tarde o por no cumplir con algún parámetro establecido, pero esta sensación de soledad y vergüenza disminuye cuando nos damos cuenta que hay otras personas que pasan por la misma situación.

### ***Interrelación: comunicación, interdependencia, influencia mutua de sus miembros***

Como se puede apreciar, una comunidad solo puede ser en tanto exista la intención de solidaridad y camaradería con un fin común determinado por parte de los individuos que la integran. Es decir, parte desde la individualidad y la influencia que cada uno ejerza sobre el grupo, esta acción de influencia individual son, en conjunto, una red de influencias que sopesan

en las identidades de los demás individuos.

Los miembros de las comunidades se comunican entre sí o, de una forma mas amplia, interactúan entre sí para transmitir y ejercer sus puntos de vista. Bauman (2003), en relación con lo propuesto por Tonnies (1887) sobre las características de la comunidad, observa en esta relación de identidades individuales, el punto de partida de los acuerdos y desacuerdos que, junto a una autentica voluntad, un deseo genuino de mantenerse unidos a pesar de todos los puntos de separación, posibilita el desarrollo de la misma comunidad. Lo cual, además, permite enriquecer las características de la cultura específica de cada comunidad.

### ***Cultura común***

Krause (2001) enfatiza que, una comunidad puede ser percibida como tal cuando comparte “al menos en cierto grado, una visión de mundo, una interpretación de la vida cotidiana (p. 56).

Visto de otro modo, la cultura común es el resultado del entendimiento tácito de aspectos del mundo por parte de un grupo de individuos. Esta habilidad adquirida para la comprensión compartida del mundo es posible gracias a la característica simbólica que

posee la cultura (Kottak, 2011), y que se desarrolla gracias a la comunicación que existe entre los miembros, así pues, es posible identificar que existen saberes (como un elemento propio de la cultura) específicos en comunidades específicas.

## **Comunidad artesanal**

Ahora que de cierta forma hemos revisado el concepto de comunidad, en este apartado describo la relación entre artesanía y comunidad y que posibilita referirme a la comunidad de la Chamba como una Comunidad artesanal. Así pues, de acuerdo a los anteriores apartados, existen distintos tipos de comunidades caracterizadas por los intereses de sus propios integrantes, de modo que, una forma de acercarnos a la comprensión de Comunidad Artesanal es entendiéndola como aquella en donde el punto de relación entre sus sujetos es la producción de objetos artesanales. Según Kottak (2011), los modos de producción de una comunidad es uno de los factores de interrelación entre individuos que, además, hace parte de la cultura común e intercede en el sentido de pertenencia e identidad de sus propios integrantes.

De forma amplia, un modo de producción es

“una forma de organizar el trabajo (Kottak, 2011, p. 186)” y es también “un conjunto de relaciones sociales mediante las cuales se moviliza mano de obra para arrebatar energía de la naturaleza a través de herramientas, habilidades, organización y conocimiento (Wolf, 1982, citado en Kottak, 2011, p. 75)”

En ese sentido, según los modos de producción que propone Kottak, es posible distinguir dos formas de organización social que el propio autor nombra como *sociedades industriales* y *sociedades no industriales*<sup>12</sup>. Por una parte, aludir al término industria es pensar en espacios tecnificados con la capacidad de producir bienes y servicios en gran escala, en otras palabras, de forma tradicional pensamos en una fábrica en la cual, la lógica de sus modos de producción propende por marcar una diferencia entre los lugares y los tiempos de trabajo utilizados dentro de esta con los usados para otras actividades.

De modo contrario, en una comunidad no industrial estos espacios de producción no son ajenos a la cotidianidad del productor o, como expone Kottak

---

12 A pesar de que Kottak no hace alguna salvedad sobre el concepto de comunidad, ni hace alguna distinción o conceptualización sobre el término sociedad, para continuar con el hilo narrativo y descriptivo, en adelante, me referiré únicamente al término comunidad.

(2011) “las relaciones de producción, distribución y consumo son relaciones sociales con aspectos económicos. La economía no es una entidad separada, sino que está incrustada en la sociedad” (p.189)”.

Además, en este tipo de comunidades las relaciones entre trabajadores en los modos de producción para el beneficio económico están “basado en el parentesco familiar”, es decir, “la mano de obra por lo general no se compra, sino que se da como obligación social” (p. 186)”: los padres las heredan a los hijos, y los hijos de estos a sus hijos; los esposos se dividen el trabajo y los familiares cooperan entre ellos para producir y comercializar sus productos. “El acceso a la tierra y a la mano de obra se consigue a través de vínculos sociales como el parentesco, el matrimonio y la descendencia (Kottak, 2011, p. 188)”.

La maquinaria es quizás la particularidad que tradicionalmente se asocia más al modo de producción industrial y se distancia de los modos de producción artesanal, dado que, en estos últimos predomina “la aplicación de la energía humana física y mental, generalmente complementada con herramientas y maquinas relativamente simples” (Herrera, 1996, p. 12)”.

Así mismo, el territorio si es uno de los elementos

que incide en la cultura de algunas comunidades no industriales, en el caso de las comunidades artesanales, este “constituye la principal fuente de materias primas (Herrera, 1996, p. 14)” para la producción contribuyendo a las significaciones subjetivas y sociales de la misma.

De igual manera, en una comunidad no industrial, gracias a sus mismos modos de producción, los sujetos conciben un vínculo entre ellos y el producto que han elaborado. Kottak expone este vínculo como una asociación de afecto en vista de que “las personas por lo general desempeñan el trabajo de principio a fin y dan un sentido de logro al producto. Los frutos de su labor les pertenecen a ellos y no a terceros” (Kottak, 2011, p.189).

Por otro lado, cabe resaltar que no siempre las formas de organización para el trabajo pueden determinar los modos de producción de una comunidad, puesto que estas pueden separarse o intermediar entre los conceptos propuestos por Kottak. En ese sentido, en el caso de las comunidades de artesanos en Colombia, Artesanías de Colombia ha propuesto los siguientes significados respecto a los modos de producción que se presentan dentro de las propias comunidades

- Taller familiar: en el cual los miembros de la familia están dedicados a la producción y en algunos casos también la distribución del producto artesanal. Comúnmente el espacio de trabajo está equipado dentro de la propia vivienda familiar y el pago de asalariados está destinado al sustento de la familia, por lo cual no existe un pago monetario estandarizado sino únicamente para los terceros. Además, la dirección del trabajo está siempre a cargo del padre o madre (Herrera Neve, 1992, p, 24).
- Taller obrero-patronal: en este se marca una diferencia de acciones y beneficios. El artesano se dedica a producir artesanías y el patrón a comercializarlas, por lo cual, el patrón tiene una posibilidad más amplia de beneficiarse económicamente de la artesanía. En este caso la materia prima, el espacio del taller y los productos artesanales elaborados son propiedad del patrón (Herrera Neve, 1992, p, 24-25).

Otra forma de reconocer a las comunidades según sus modos de producción, es a partir de las necesidades que se presentan según cada comunidad. En el caso de Colombia, según el investigador Daniel Vega (2012) en Colombia ha habido una división histórica entre las

comunidades artesanales, determinada en Artesanía Gremial y Artesanía Cultural.

Respecto a la condición gremial, describe esta como un conjunto de artesanos con la pretensión de formalizar el trabajo artesanal a través de una normatividad amparada por la ley; cercanos a los procesos industriales para la elaboración de artesanías y a la formación institucionalizada para el desarrollo de las técnicas artesanales, puesto que, “En otras partes del mundo, a fines del siglo XIX se había empezado a generar un cambio de la idea de artesanos tradicionales o “primitivos” a modernos artesanos” (Vega, 2012, p. 96). Además, agrega que esta tiene sus orígenes desde la colonización española, en donde la artesanía se desarrolló como una forma de producción instaurada en el trabajo fabril y los oficios tradicionales de la cultura europea, reproduciéndose dentro del continente como una forma de responder a las necesidades de las ciudades y pueblos construidos durante la Conquista. Ellos constituían un grupo de personas con un capital suficiente para mantener el taller y la vivienda (p. 94).

Caso contrario es el de la perspectiva de la Artesanía Cultural, en la cual se procura que en el ejercicio de la artesanía participen no solo los artesanos, sino

también sociólogos, antropólogos, historiadores, y demás. Se incentiva el reconocimiento y la importancia de la diversidad de conocimientos particulares y situados que aportan al enriquecimiento del sector. Asimismo, a diferencia del sector gremial, la Artesanía cultural se interesa por construir políticas públicas que beneficien la calidad de vida de los artesanos, siendo coherentes con las necesidades de sus propios contextos.

En conclusión, al pensar en las comunidades artesanales, las ubico dentro del espacio de las comunidades no industriales dadas las condiciones de sus modos de producción, sus formas de organización para el trabajo, las relaciones entre trabajadores y productos, así como la relación entre estos, su trabajo y su cultura.

### **Artesanía: El Artesano y su producción**

Una forma simple de resumir el anterior apartado es decir que una comunidad artesanal es aquella comunidad en donde el punto de relación entre intereses es la Artesanía, por ello la necesidad de examinar este concepto. No obstante, comprender la Artesanía implica aceptar que la interpretación de su

significado no es único o universal, sino que, a pesar de tener similitudes conceptuales se adecúa según el lugar desde donde se analice, lo que produce un debate constante sobre sus posibilidades en lo social, lo histórico, lo económico, lo artístico y lo pedagógico.

Ahora, otra advertencia necesaria para el lector es acerca del uso dicotómico que posee la palabra Artesanía; Por un lado, se puede hacer referencia de la artesanía como el objeto producido en cualquiera de sus formas (cerámica, orfebrería, textil, tejido, entre otros), de otro modo, también es referente al proceso de elaboración de estos objetos en un sentido amplio que abarca las relaciones que la misma vincula en otros aspectos como lo social, lo espiritual o lo cotidiano.

Ante esta imprecisión de límites sobre su concepto y su uso para expresarse sobre la misma, deseo evitar hacer que el concepto de la Artesanía armonice de manera forzosa con mi investigación, sino que, según se vaya presentando o incluso según el lector pueda ir relacionando, se descubra lo que representa la Artesanía en el contexto de la Cerámica de la Chamba.

Así pues, en principio el vocablo Artesanía se relacionaba con los objetos de procedencia industrial que mantienen las características de arte y artefacto

(Herrera Neve, 1995). Actualmente su concepto se asocia a una “actividad de transformación para la producción creativa de objetos (Herrera, 1996)” realizada en talleres familiares en los que interviene el medio geográfico, histórico y cultural.

Adolfo Grisales (2014), al igual que Neve Herrera (1996), coinciden en definir la artesanía como la producción de objetos utilitarios y estéticos, hechos principalmente a mano, y que comparten una identidad cultural con sus propios productores. Desde otro punto de vista, en una definición que se relaciona a la división gremial y artesanal que Vega Torres (2012) plantea sobre las comunidades artesanales, Guillermo Abadía Morales realiza la siguiente consideración sobre la Artesanía

Se entiende por tales los oficios de carácter utilitario o artístico que no salen del ámbito familiar, es decir, de los talleres domésticos que el hombre instala de manera muy primitiva. Desde las áreas indígenas hasta las destribalizadas y campesinadas y aun urbanas (Abadía, 1977, citado por Montero, 2002).

De modo que, en efecto, pareciera que el primer momento de comprensión de Artesanía es que se habla de un objeto y de la producción de este, y que, además,

supone haber sido producido por las manos de un ser humano que le ha dedicado a esta producción su tiempo y experiencia. Así pues, la relación mano-tiempo-experiencia concede la propiedad artesanal al objeto, distinguiéndolo de cualquier otro producto hecho por el ser humano. Sennet (2009) nos describe una interesante representación del artesano:

La idea de artesano evoca de inmediato una imagen. Si se atisba a través de la ventana de un taller de carpintero, se ve en el interior un hombre mayor rodeado de sus aprendices y sus herramientas. Reina allí el orden, distintas partes de sillas juntas y cuidadosamente sujetas, el olor fresco de la viruta de la madera llena la habitación, el carpintero se inclina sobre su mesa de trabajo para realizar una delicada incisión de marquetería. El taller está amenazado por una futura fábrica de muebles (p. 17).

En efecto, es esta una descripción romántica y apacible del artesano pero que me ayuda a comprender sus características. En ese sentido, indago en el hecho de que este hombre mayor es un experto y por tanto es capaz de verse rodeado de aprendices, ¿Cómo llegó este hombre a ser un experto?

En primer lugar, el artesano se hace así mismo

artesano, es decir, es artesano no solo por producir objetos artesanales sino porque se interesa por el desarrollo de la actividad a nivel técnico individual y colectivo, como enfatiza Herrera (2012). Además, es también un ser mediado por la influencia de su contexto y de sus intereses personales que establece un estrecho vínculo entre su pensamiento y sus maneras de hacer el objeto artesanal, o en palabras de Senett (2009) “la estrecha conexión entre la mano y la cabeza (p. 12)”.

En ese constante acuerdo entre manos y cabeza es que el artesano se convierte en un experto del oficio y “esto solo se logra si el artesano puede entrar en diálogo con el objeto, lo que quiere decir, si se lo toma en serio, si lo escucha, si se deja llevar por la conversación con él (Grisales, 2015)”.

En ese sentido, no todo aquel que nazca y crezca dentro de una comunidad dedicada a la elaboración de artesanías es un artesano, sino que, es la búsqueda de un desarrollo progresivo de la técnica artesanal lo que poco a poco construye el ser artesano. Frente a ello, Kottak (2011) manifiesta: “El barro adecuado para vasijas está ampliamente disponible. Todos saben cómo fabricar vasijas, pero no todos lo hacen” (p. 188).

Prosiguiendo, he mencionado también el tiempo y la experiencia como elementos que configuran la Artesanía. Al enfatizar en ambos es necesario tener en cuenta que el oficio artesanal y el objeto artesanal son inherentes a la cotidianidad del artesano, me refiero a la vida común. Esto es, en primer lugar, que el artesano no solo vive de la artesanía (en el sentido económico) sino que vive para la Artesanía, así pues, cada objeto artesanal que produce se convierte en evidencia del desarrollo de su técnica, y de las experiencias de su propio cuerpo con el material.

Como menciona Grisales (2014):

Porque entre una jarra y otra producida por el artesano se interpone siempre una porción de tiempo, de historia, de experiencia, por eso cada jarra es hasta cierto punto distinta, porque en cada caso el artesano es otro, es alguien que ha ganado experiencia; porque entre una jarra y otra se ha ido volviendo experimentado (p. 31).

De esta manera, el artesano desde el anonimato le ha transferido particularidades al objeto artesanal, haciéndolo distinguible de otros objetos “una marca personal de su presencia en el objeto (Senett, 2009, p. 88).

## *El objeto, el producto artesanal*

Como hemos visto, el objeto producido por el artesano se convierte en una prueba visible y tangible del proceso artesanal y de los conocimientos que, a través de la experiencia, ha acumulado el artesano; por ello la importancia de puntualizar sobre el mismo objeto artesanal y sus propiedades.

En el caso de este trabajo de grado, el objeto artesanal se enfoca en la cerámica que, según Herrera (1989), es “la actividad tradicional de producción de objetos de alta calidad y excelente acabado en arcilla cocida” (Herrera, 1989, p. 32).”

Por consiguiente, el material, o mejor: la materia prima, es también un elemento importante en el concepto de la Artesanía dadas las particularidades subjetivas que le otorga. Entonces ¿Qué diferencia una cuchara, un vaso, una jarra, o una bandeja hecha en arcilla de aquellas hechas en otro material? ¿Qué los hace objetos especiales?

Para poder comprender lo anterior, detengámonos un momento en las particularidades subjetivas que el artesano le imprime a su producto artesanal. Al

respecto, Pablo Fernández Christlieb (2003) hace una interesante observación acerca de la subjetividad de los objetos

Uno dice “silla”, y la silla no hace caso; así son los objetos en general: no saben su nombre y no entienden de palabras. Así son los planetas, las tórtolas, el pan Bimbo, la mala conducta, las Jacarandas en marzo, los zapatos, las piedras, el hipotálamo, los desfiles, el Bendey de John Lennon, los virus, los cactus, la cara de asco, el olor del cloro, [...]

Un objeto es lo que queda después de lo dicho, y que ya estaba ahí desde antes. [...] Por eso a los objetos también se les llama cosas, porque cosa quiere decir “causa”, algo que estaba con anterioridad. Y a las cosas también se les llama “objetos” porque objetan, porque ponen objeciones; esto es, que se ponen enfrente de uno y lo confrontan, le oponen resistencia, sea para cruzar a través de ellos, para utilizarlos o para comprenderlos. Todo objeto es un misterio (Christlieb, 2003, p. 7).

Por tanto, un objeto artesanal (al igual que cualquier otro objeto) es comprensible en la medida en que le otorgamos significados, o como también ha explicado Christlieb (2003), cuando empezamos a domesticarlos.

Y es que estos objetos indiferentes con contornos marcados son objetos lejanos, remotos [...]. Pero si la silla resulta ser la mecedora de la abuelita, que vivía con nosotros y a quien Dios tenga en su gloria, se hace difícil verla como un objeto de lejos —a la silla—, y aunque la abuelita ya no la necesite se conserva porque cada vez que se ve la mecedora se ve un poco de abuelita en ella, como si siguiera tomando el sol, de modo que la vista de una se confunde con la visión de la otra, al grado de que no se puede saber bien dónde termina la silla y dónde comienza la abuelita (p. 11).

Así mismo sucede con el objeto artesanal, en donde se observa, a través del propio objeto, un poco de ese artesano o de esa comunidad artesanal que lo ha producido. Y si nos dispusiéramos a investigar quien o por que se ha realizado dicho objeto probablemente, al igual que Christlieb, tendríamos dificultades al definir en donde termina el artesano y en donde comienza la artesanía.

Se añaden, además, concepciones subjetivas al objeto en relación con la materia prima que lo compone; al menos cuando hablamos del objeto artesanal cerámico, esto radica en que es arcilla y no cualquier otro

material. A razón de ello, Grisales (2015) afirma:

Además de que el plástico carece de la, digamos así, nobleza de la arcilla o del cristal, está también la cuestión de que supone de entrada un modo de producción industrial. Las manos del artesano ya no dejan sus huellas sobre el material; nada en esa jarra de plástico permite reconocer la dimensión histórica de un mundo, solo está bien o mal hecha (p. 31).

De igual manera, no se habla de cualquier arcilla, sino que esta arcilla (y otros elementos presentes en el proceso de elaboración como el agua, las piedras, la madera, ...) generalmente son extraídas del territorio en el cual habita el artesano o la comunidad artesanal, es por ello por lo que en la definición de Artesanía el CENDAR<sup>13</sup> considera el medio geográfico como “la principal fuente de materias primas (Cendar 1996, citado por Grisales, 2015)”.

---

13 El Centro de Información y Documentación para la Artesanía, CENDAR, es la instancia institucional de Artesanías de Colombia en la que se lleva a cabo el acopio, organización y divulgación de la información documental del sector artesanal y de la artesanía en general, actualmente dispuesta para la gestión del conocimiento en términos de los procesos de investigación y síntesis documental (Tomado de <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/2665> ).

## **El diseño en la Artesanía o Diseño de artesanías**

Ahora bien, el objeto artesanal se ha convertido, probablemente por el valor subjetivo que se le ha otorgado, en un atractivo objeto de consumo que deviene en un beneficio económico para los actores involucrados en el mismo; basta con observar los enunciados publicitarios y la apuesta tradicional encomendada: “objetos de herencia cultural”, “legado de identidad y tradición”, “retomar lo nuestro, volver la mirada hacia dentro, explorar nuestra esencia y recobrar nuestros valores” (Montero, 2002, p.25).

Esta particularidad le convierte en uno de los nichos en donde la cultura capitalista ha ejercido sus lógicas a fin de obtener provecho, esto, a través de varias estrategias de las cuales únicamente puntualizaremos sobre el diseño, dado que, como he mencionado en el planteamiento del problema de esta investigación, es un factor que interviene de manera directa en el proceso de elaboración de artesanías y, por ende, se vincula a los modos de producción de las comunidades artesanales.

Ante todo, cabe aclarar que, aunque el concepto de

diseño habitualmente se asociaba a la “cosmética aplicada a los objetos o signos” (Zimmerman, 1998, p. 2)” actualmente no se tiene una definición precisa del mismo, sino que, a fin de reducir la complejidad de su conceptualización se ha determinado según el campo al cual se aplique (Sánchez, 2012).

Por tal razón, al vincular el diseño con la elaboración de artesanías se parte de la premisa de que este es un campo del saber que en su actividad aplicada procura mejorar las múltiples características físicas de la artesanía, agregándole valores adicionales a las piezas con el propósito de hacerlas más cómodas, más útiles, más atractivas visualmente y con mejores condiciones de resistencia (Grisales, 2014).

Visto de otro modo, también se toma al diseño en el campo artesanal como un elemento que, al estar inscrito en una lógica para el consumo, afecta la esencia misma de la artesanía: “la necesidad mercantil de incremento [...] ha causado la pérdida de las técnicas tradicionales que son elementales y empíricas, deteriorando el producto típico (Abadía, 1977 citado por Montero, 2002, p. 1)”.

No obstante, como argumenta Néstor García Canclini (1989), si bien la cultura capitalista ejerce una

dominación sobre las comunidades artesanales (las cuales propone en un rango más amplio que denomina culturas populares) no siempre avanza eliminándolas, “sino también apropiándose de ellas, reorganizando el significado y función de sus objetos, creencias y prácticas” (p. 17).

Aun así, lejos de querer desprestigiar o exaltar el diseño, quizás la mejor forma de comprender este concepto es concibiéndolo como un mediador, en primer momento, entre lo que desean expresar las comunidades artesanales y lo que desea recibir el consumidor. En palabras de Sánchez (2012) el artesano, a través del diseño, tiene la oportunidad de atribuir al objeto artesanal “la primacía de lo útil, simple y accesible ante lo lujoso y lo exclusivo, y el papel de la función, la estética, el ornamento y el simbolismo en objetos prácticos para el uso cotidiano (p. 3). Confiriendo

su identidad a través de los objetos, no solo porque estos representan un estilo característico que la diferencia de otras artesanías, sino también porque a través de ellos pueden narrar su historia y legitimar su oficio como valioso, ya que se considera un legado del pasado” (Montero, 2002, p. 2).

Además, es intermediario entre el artesano y los

nuevos espacios de consumo de la Artesanía, dicho de otro modo, apertura posibilidades sobre el objeto artesanal, quiero decir, no solo en el ámbito económico sino también en la opción de conceder otras cualidades al producto. Acerca de ello Montero (2002) enfatiza:

De la misma manera, los espacios en los que circulan y quienes los consumen los dotan de múltiples significados, que varían de acuerdo a los contextos en los que se encuentran y a los modos en que son apropiados, y que sirven para afirmar un lugar específico (de la artesanía) en la estructura social (p. 2).

Del mismo modo, Montero agrega que el diseño aplicado a la Artesanía contribuye a incrementar la eficacia en los modos de producción actuales de la Artesanía, puesto que estos han sido determinados como una actividad depredadora de los recursos naturales y, en casos, representa una actividad nociva para el territorio geográfico de las propias comunidades. Entonces, el diseño se establece como el vínculo de accesibilidad a medios tecnológicos que procuren una tecnificación de los procesos de producción haciendo un mejor uso de los recursos propios del oficio artesanal (p. 71).

En síntesis, el Diseño se postula como un conocimiento aplicado que permite a la producción de artesanías enriquecer todas sus características físicas, de optimizar sus procesos productivos y promocionar sus particularidades subjetivas a fin de presentarlas como

ARTEFACTOS valiosos que han sobrevivido al paso del tiempo y a los efectos de lo moderno y que, al retener experiencias y saberes anteriores de indígenas y campesinos nos acercan al pasado recordándonos a la vez, de manera tangible, de dónde venimos (Montero, 2002, p. 25).

En consecuencia, ante esta multiplicidad de nuevos contextos, la Artesanía puede encontrarse expuesta a la producción industrial (Sennett, 2009), y esto beneficioso o perjudicial, según desde donde se observe, sitúa al artesano en la necesidad de adaptarse y readaptarse, práctica que fundamenta la Experiencia como el componente que propicia la Enseñanza y el aprendizaje del saber Artesanal.

## **Experiencias de Aprendizaje**

He mencionado en el apartado *Artesanía: El Artesano*

*y su producción* que la experiencia es uno de los elementos que permiten al artesano convertirse en un experto. Al respecto, Sennett (2009) expone: “Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado. De acuerdo con una medida de uso común, para producir un maestro carpintero o músico hacen falta diez mil horas de experiencia” (p. 18). Por esta razón (intuitivamente), percibo la necesidad de comprender el papel de la Experiencia en relación con la enseñanza y el aprendizaje del saber artesanal.

En primer lugar, a propósito de la Experiencia, rehúyo a pensar en esta palabra como un concepto, puesto que ello no basta para definirla (Debray, 1997) y, además, aspirar a esto sería como

Intentar conservar un puñado de agua: a la vez que la sentimos, que durante un momento hemos pensado que lo hemos conseguido, sin embargo, al sacar la mano del agua, solo vemos como chorrea, como se nos escapa. Y, pese a ello, la hemos sentido, hemos podido notar la posibilidad de tenerla, de percibir las sensaciones que nos produce (Contreras, 2007, p. 7).

Así las cosas, con el propósito de “darle cierta densidad” Jorge Larrosa (2007) indica que la Experiencia es “eso que me pasa a mí”. De manera más

amplia afirma:

Nosotros vivimos en un mundo en el que pasan muchas cosas. Todo lo que sucede en el mundo nos es inmediatamente accesible. Los libros y las obras de arte están a nuestra disposición como nunca antes lo habían estado. Nuestra propia vida está llena de acontecimientos. Pero al mismo tiempo casi nada <<nos pasa>> (Larrosa, 2007, p. 24).

Siguiendo a Larrosa (2007) “la Experiencia sería lo que nos pasa. No lo que pasa, sino lo que nos pasa (p. 23)”, lo “que sucede en mí” y que necesariamente proviene de “algo que no soy yo” (p. 14). Además, es acumulable como un conocimiento, el cual puede comunicarse y transmitirse. Aludo a estas dos posibilidades puesto que, como Debray (1997) argumenta: ““Comunicar”, en el sentido corriente, es hacer conocer, hacer saber. [...] “Transmitir”, en cambio, se aplica tanto a los bienes como a las ideas” (p. 12)”.

Desde el contexto de la Artesanía, las anteriores nociones aplican para el artesano en tanto que este comunica sus conocimientos a los demás, pero su objetivo rotundo es transmitir esos “conocimientos técnicos adquiridos a través del tiempo, de la observación cuidadosa, de la práctica constante y

disciplinada” (Freitag y Del Carpio, 2014, p. 245) con el fin de que estos perduren a través del tiempo y las generaciones.

Entonces, lo que transmite el artesano a su posteridad no es un objeto (aunque la información pueda estar plasmada en ese objeto), ni es la forma de hacer ese objeto, sino el Saber de la Artesanía que el artesano comprende y que se transmite a través de la experiencia. Walter Benjamín (1933) expone, mediante una historia, un ejemplo de la experiencia como método de transmisión del conocimiento entre generaciones

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la villa da fruto como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia (*Erfahrung*): la bendición no está en el oro sino en la laboriosidad (Benjamín, W, 1933, citado por Fernández, 1995, p. 107-108).

En suma, Benjamin concluye que la sabiduría es “lo que queda y se transmite” (p. 108), lo cual me lleva a

imaginar (de nuevo) al artesano como ese hombre que, tras diez mil horas de experiencia, se ha transformado en un notable conocedor de su oficio, con la capacidad de hallarse rodeado de aprendices prestos a instruirse. Por ello, nterpelando a la descripción del artesano que hace Senett, pregunto ¿Qué sucedió en ese cúmulo de horas para que asegurar que son, en efecto, momentos de Experiencia que le convierten en un experto de la Artesanía hasta el punto de rodearse de aprendices?

Para responder a ello de una forma satisfactoria, en primer lugar, al hacer referencia a “experto de la Artesanía rodeado de aprendices”, hablo de la capacidad que posee el artesano de transmitir sus conocimientos.

Relativo a esto, Freitag y Del Carpio (2014) realizan una significativa observación la cual deviene de su experiencia como investigadoras del oficio artesanal en Tonalá, Jalisco (México): “En el mundo artesanal, la memoria desempeña un importante papel en la vida de artesanos y artesanas, puesto que permite la comunicación y transmisión de la experiencia laboral entre las distintas generaciones en el oficio” (p. 243)”.

Del mismo modo, precisan que, pese a la amplitud de campos que han abordado el tema de la memoria

(Freitag, 2015, p. 220), comprender la transmisión del saber artesanal implica pensar en la memoria individual, es decir, aquella que “en el sentido más simple significa la presencia del pasado en el narrador” y la memoria colectiva que, según Darío Betancourt (2004), “es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos” (p. 126).

En relación con la memoria colectiva, Candau (2006) desarrolla un interesante análisis, argumentando que esta, al ser cercana a la pasión; las emociones y los afectos, se convierte en “una memoria producida, vivida, oral, normativa, corta y plural”; necesaria para “modelar y revelar las formas del pasado” de una forma consciente “(ordenar el tiempo, transmitir un saber, encontrar un lugar en un linaje)” (p. 56-57).

No obstante, indica también Candau (2006), los psicoanalistas habían expresado ya hace mucho tiempo que la memoria individual y la colectiva se relacionan entre sí de modo que no se puede observar una y excluir la otra, “no hay individuo que no lleve el peso de su propia memoria sin que esté mezclada con la de la sociedad a la que pertenece” (p. 66), o como añade Muxel (1993) las “memorias

individuales son producidas por una serie de interrelaciones sociales y colectivas (Muxel, 1993, citado por Freitag y Del Carpio, 2014, p. 252)”. Al ser interdependientes, sugieren Freitag y Del Carpio, “se visualizan claramente en un contexto muy específico: lo cotidiano familiar” (p. 253), por ello la pertinencia de pensar también en una memoria familiar en vista de que “La familia estructura y está estructurada por pautas sociales y culturales destacando su función como reproductora de prácticas tradicionales, valores, normas, costumbres y ritos” (p. 254)”.

Ahora bien, memoria familiar, memoria colectiva y memoria individual son solo algunos de las variaciones conceptuales de la memoria en las que, en conclusión, esta posibilita recolectar, almacenar y transmitir información (al artesano). Betancourt (2004), Senett (2009), Candau (2006), y Freitag y Del Carpio (2014) sostienen que la memoria está íntimamente relacionada con el tiempo, puesto que este último es, no solo el “medio homogéneo y uniforme donde se desarrollan todos los fenómenos humanos”, sino también es aquello que incluye “los espacios de la experiencia” (Betancourt, 2004, p. 126).

Es el lugar donde sucede el “cúmulo de horas” y los “momentos de experiencia” que permitieron al

artesano convertirse en un experto, y cuando me hablo de un lugar de la experiencia hago referencia a un algo que traspasa lo espacio – temporal.

Contreras (2009) enfatiza que la Educación es el lugar en donde voluntariamente se propician experiencias de aprendizaje al suceder un encuentro de nosotros con los otros, del yo con el otro (p.8). Descubro cierta familiaridad con lo que asegura Larrosa y la forma en la cual Jakeline Duarte (2003) se refiere a un ambiente educativo, puesto que destaca estos como “escenarios donde existen y se desarrollan condiciones favorables de aprendizaje.

Un espacio y un tiempo en movimiento, donde los participantes desarrollan capacidades, competencias, habilidades y valores” (p. 5)”, además agrega que:

El ambiente educativo no se limita a las condiciones materiales necesarias para la implementación del currículo, cualquiera que sea su concepción, o a las relaciones interpersonales básicas entre maestros y alumnos. Por el contrario, se instaura en las dinámicas que constituyen los procesos educativos y que involucran acciones, experiencias vivencias por cada uno de los participantes; actitudes, condiciones materiales y socioafectivas, ... (Duarte, 2003, p. 6).

En otras palabras, hablar de un ambiente educativo no es referirse de forma precisa a la escuela, el colegio o la institución, sino que es todo aquel conjunto de elementos que propician un espacio de aprendizaje. No obstante, advierte Larrosa (2009) que, no todas las relaciones de encuentro en un ambiente educativo son de aprendizaje, sino que, con el propósito de que sean realmente experiencias (eso que me pasa a mi), estas deben tener un principio de reflexividad:

un movimiento de ida, porque la experiencia supone un movimiento de exteriorización, de salida de mí mismo [...] y un movimiento de vuelta por que la experiencia supone que me afecta a mí, que tiene efectos en mí, en lo que yo soy, en lo que yo pienso, en lo que yo siento, en lo que yo quiero (Larrosa, 2009, p.17).

Los intereses que suscitan las relaciones de encuentro del saber artesanal en una comunidad de artesanos divergen de distintos intereses, por ejemplo, la investigación de Freitag y Del Carpio arrojan que “Todos comparten una misma forma de aprendizaje: los padres o abuelos son los principales responsables de insertar a los niños al oficio familiar”, pero algunos han aprendido el oficio como una “opción de vida dentro de otras posibles” mientras que otros

aprendieron por obligación o castigo (p. 264-267).

Cabe subrayar que, las anteriores observaciones podrían ser el ingrediente principal que nos lleve a pensar sí podemos valorar estas formas de aprender como verdaderas experiencias de aprendizaje y en esa medida replantear el ambiente educativo que suceden en una comunidad artesanal.

Remitámonos un poco antes al instante en que haya ocurrido la experiencia, es decir, al momento en que el sujeto se encuentra con la situación de la cual puede aprender algo. Y con ello me refiero al momento en que, por una u otra razón se remite únicamente a observar. Kottak (2011) indica que “La cultura también se transmite a través de la observación” (p. 29)”. Además, argumenta Freitag y Del Carpio (2014), una de las primeras formas de aprender el oficio artesanal es a través de la observación (p. 268).

Schunk (2002) afirma que, gran parte del aprendizaje humano es observacional y que, la información puede provenir de observar a otras personas, animales, caricaturas, medios digitales o impresos. Además, Chamoux (1991) también señala que el aprendizaje puede suceder por impregnación, es decir, “cuando toda la familia o el pueblo participan como maestros,

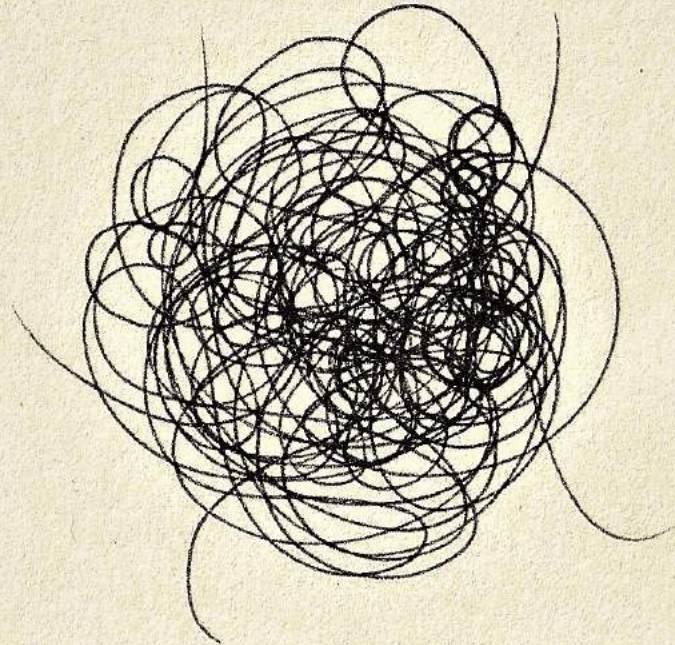
donde se incita al joven a observar el modo de hacer una determinada artesanía o actividad" (p.25).

Ahora bien, el sujeto, decide participar de lo que ha visto "Los niños ponen atención a las cosas que los rodean, modifican su comportamiento no sólo porque otros se los piden, sino como resultado de sus propias observaciones y conciencia creciente... (2011, p. 29) Hace pocos días pude comprender esto. Tomaba una clase de conducción de vehículos y mientras manejaba por una de las avenidas principales de Bogotá, le pregunté al profesor acerca de la manera en la que había aprendido a manejar.

En el momento fue una pregunta casual, como esas que uno hace para romper el hielo y no sentir silencios incómodos; su respuesta fue: yo aprendí viendo a mi papá manejar, ponía tanta atención que cuando tuve la oportunidad de poder conducir el vehículo, lo pude hacer con pocas dificultades. Lo siguiente que me dijo fue: de ahí en adelante me interesé por aprender de una forma técnica, e incluso me inscribí en una academia, que en ese entonces eran muy escasas. Hay dos aspectos de la anterior anécdota que dan continuidad a la forma en que los seres humanos aprendemos a través de la observación, y que son expuestas por Schunk (retomadas de Bandura, 1986)

en cuatro procesos:

1. Atención: ocurre cuando el interés de la persona se centra en eventos relevantes para sí, obteniendo la información a través de la observación de formas, tamaños, colores o la percepción de olores y sabores (Schunk, 2002, p. 128).
2. Retención: es el momento en que la información se codifica a nivel cognoscitivo para ser almacenada en la memoria como imagen, de forma verbal o de ambas maneras (Bandura, 1977, citado por Schunk, 2002, p. 128). Así mismo, se necesita de un repaso constante de la información almacenada para que la codificación realizada se mantenga constante dentro de la memoria.
3. Producción: sucede cuando los observadores intentan realizar las mismas acciones que ya han observado y codificado. Según Bandura (1977) y Schunk (2002) al principio suelen realizarse acciones burdas que se desarrollan progresivamente con "la práctica, la retroalimentación correctiva y el repaso (Schunk, 2002, p. 128)".
4. Motivación: este cuarto proceso es el aliciente que promueve en las personas ejecutar



*Desenmarañar, observar con  
detenimiento hasta encontrar  
lo esencial.*

Cuarta parte:  
con un pie  
adentro y otro  
afuera

Uno de los principales motivos por los cuales decidí investigar sobre la cerámica de la Chamba fue la posibilidad de realizar una investigación de campo, teniendo en cuenta que, en algún momento de la carrera universitaria había revisado este tipo de investigación y conservaba cierto interés en sus métodos de inmersión y análisis de contexto que, en especial, describe Rosana Guber (2001) al referirse al método etnográfico.

Esto me llevó a imaginarme en la Chamba observando los procesos, participando en ellos, aprendiendo el oficio de la mano de los artesanos y disfrutando del paisaje, del clima y de las personas. Imaginar este tipo de situaciones me emocionaba y de ese modo comencé a elaborar mi investigación cuando, pasado algún tiempo...llegó la

cuarentena a causa del coronavirus COVID-19.

Las medidas y restricciones obligatorias implementadas por las autoridades advertían la necesidad de permanecer confinados para reducir contagios, de forma que, dentro de tantas inquietudes que sobrevinieron en aquel momento, me pregunté “si no puedo salir de la casa ¿Cómo haré una investigación de campo?”. Entonces, se presentó la frustración al observar que toda esperanza de realizar una investigación de este tipo se desvanecía, así como la emoción de continuar con mi trabajo de grado.

No obstante, la responsabilidad de graduarme fue lo que (de cierto modo) me obligó a continuar. Determinado a no dejar el proceso en la mitad o a medias, decidí retomar y buscar alternativas que me permitiesen indagar y comprender los asuntos pertinentes a la elaboración de la cerámica negra de la Chamba o, en general, a comprender aquello que lo vinculaba con los procesos pedagógicos.

Así pues, en primera instancia, cuando digo “un pie adentro”, me refiero a la experiencia que tuve en la Chamba, en la cual pude observar y participar de forma guiada en el proceso de elaboración de la cerámica, esto, en calidad de miembro del semillero de investigación

Dermis. Considero este evento como algo importante en tanto que, como afirma Rossana Guber (2001), “La experiencia y la testificación son entonces “la” fuente de conocimiento del etnógrafo” (p.56) y si bien, en el momento de mi visita a la Chamba mi intención no fue investigar para el trabajo de grado, la observación y la participación en el contexto derivó en el interés para tal propósito.

Por otro lado, cuando comienzo a realizar este trabajo de grado, toda acción en pro de recolectar información debí realizarla a distancia, es decir, toda interacción, observación y comprensión del contexto quedó mediada por herramientas digitales como videos, chats, o la lectura de documentos. Es a esto que me refiero cuando digo un pie afuera.

En medio de estas circunstancias, del tener un pie adentro recordando la experiencia y con un pie afuera intentando encontrar información que complementa el trabajo del otro pie, encuentro la incertidumbre del rumbo metodológico ¿Cómo respondería a mi pregunta problema? ¿cómo avanzar en un terreno que desconocía y en el que aparentemente no había un camino trazado?

Descubrí la respuesta a esto a medida que avancé en la construcción de este documento, realizando

acciones metodológicas de forma intuitiva, tratando de responder a los cuestionamientos que poco a poco se me presentaban. En medio de este intento de estructurar procedimientos descubro que en el ejercicio de la investigación existen modos de plantear y ejecutar dichos procedimientos que, según Pérez Serrano (1994), son llamados por la comunidad de investigadores como paradigmas y que, aunque no haya una aprobación unánime respecto a lo que este concepto expresa, este se entiende “como un conjunto de creencias y actitudes, una visión del mundo compartida por un grupo de científicos que implica metodologías determinadas” (p. 17), siendo estos paradigmas el cuantitativo y el cualitativo.

En consecuencia, propongo orientar la investigación en la estructura del paradigma cualitativo dado que este se interesa en los “modelos socioculturales de la conducta humana” entendiéndolos como “fenómenos culturales [...] susceptibles a la descripción y análisis cualitativos” (Pérez Serrano, 1994, p.27). Además, en el enfoque cualitativo el investigador procura entender realidades asociadas a su propia cotidianidad (Pérez Serrano, 1994), labor en la cual intervienen tanto las características culturales del contexto, como la cultura del propio investigador, por tanto, el conocimiento y las conclusiones que se produzcan no pueden contemplarse como “leyes generales” sino como interpretaciones

individuales y personales de los fenómenos (p.28-29).

Con tal propósito, recurre a una serie de herramientas empíricas que le permitan realizar una indagación profunda y una descripción rigurosa de los hechos pertinentes al desarrollo de los fenómenos como, por ejemplo: "las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable" del contexto (p. 29). Rosario Quecedo y Carlos castaño (2002) señalan que, a partir de esta indagación y descripción de los fenómenos es posible generar categorías de análisis conceptual que son asociados a postulados teóricos con el propósito de que el investigador pueda interpretar dichos fenómenos (p. 12).

Dicho de otro modo, en el paradigma cualitativo el lugar de lo teórico parte de la necesidad por desarrollar una preconcepción de aquello en que el investigador pretende indagar o como sostienen Quecedo y Castaño (2002) "no se puede comprender algo sin un bagaje previo de preconcepciones" (p.13). Así pues, la teoría se convierte en un marco de referencia para "no analizarlo todo, sino analizarlo desde cierta perspectiva" (p.13), lo cual le facilita entender y discernir sobre determinados significados y significaciones que producen los datos registrados dentro de la investigación.

Así mismo, Ana Salgado (2007) manifiesta que el paradigma cualitativo tiene unos modos de abordar la investigación, los cuales propone como diseños de investigación y de los cuales resalta el etnográfico; diseño de teoría fundamentada; diseño narrativo; diseño fenomenológico y diseño de investigación-acción, advirtiendo que un investigador puede implementar uno o más elementos de cada diseño, dado que "no existe una clara separación entre ellos [...] Por eso con mucha frecuencia se afirma que las fronteras entre los diseños cualitativos realmente no existen [de forma que se ajustan o se usan según] las condiciones del escenario o ambiente" (p.72).

En ese sentido, a medida que desarrollaba la investigación, concebí el uso del diseño etnográfico ante la necesidad de "describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturas y comunidades [abarcando] la historia, la geografía y los subsistemas socioeconómico, educativo, político y cultural de un sistema social (rituales, símbolos, funciones sociales, parentesco, migraciones, redes, entre otros)" (Salgado, 2007, p. 72).

Goetz-Lecompte (1988) y Tezanos (1998) señalan que el diseño etnográfico se relaciona con la antropología y hereda de esta el requisito de comprender la cultura,

además, el investigador que opta por este diseño debe asegurarse de ser exacto y completo en los hechos que registra, de forma que sea "al mismo tiempo archivero, historiador, técnico estadístico y hasta novelista, capaz de evocar la vida de una sociedad entera" (Mauss, 1971:12, citado por Tezanos, 1998, p.8), lo cual ha sido una constante en el desarrollo de mi investigación.

En efecto, afirman Goetz-Lecompte (1988) "Un producto etnográfico se evalúa por la medida en que logra una recreación del escenario cultural estudiado" (p.28), examinando procesos comunes "como si fueran excepcionales o únicos" lo que "le permite apreciar los aspectos, tanto generales como de detalle" (p .28).

Por otra parte, en mi intención de analizar el fenómeno de un contexto, considero también el uso del diseño fenomenológico que, (como ya había mencionado) aunque Salgado (2007) propone como un Diseño, Goetz-Lecompte lo inscriben como una perspectiva dentro del Diseño Etnográfico, dado que, la inmersión del investigador en otra cultura le permite "acceder a las visiones fenomenológicas de los participantes" (p. 40).

De cualquier forma, implementar lo fenomenológico me posibilita analizar las experiencias de cada uno de los participantes como un producto subjetivo pero que

se concibe también en lo intersubjetivo, dicho de otro modo, a través de la fenomenología el investigador repara en las experiencias individuales, grupales y colectivas; así como las visiones y concepciones que, en cada escala y entre ellas, se producen respecto a un fenómeno (Salgado, 2007). Las herramientas de recolección de datos se enfocan en "temas sobre experiencias cotidianas y excepcionales"; Además, contextualiza las experiencias de acuerdo con quienes las vivieron, en donde se produjeron y el momento en el que se desarrollaron (p. 73).

En resumen, dada la naturaleza de mi trabajo de grado opté por un diseño etnográfico y fenomenológico puesto que, a través de sus estructuras de investigación, logré comprender realidades del contexto, recolectar datos de información, identificar los fenómenos de interés e interpretarlos según los postulados teóricos encontrados. Ahora bien, supongo que hasta aquí he dado una descripción suficiente acerca de la forma en la cual logré resolver la interrogante sobre el rumbo metodológico, por tal razón, en adelante aclararé la forma en la cual di uso a las herramientas brindadas por esta ruta metodológica; las dudas que se me presentaron durante su implementación; y las interrogantes propias del accionar metodológico, así como la forma en la cual las mismas fueron despejadas.

Debo aclarar que, de forma contraria a otras investigaciones, no planteo (desde un principio) una forma clara con la cual responder a los objetivos propuestos en esta investigación, sino que, los elementos que voy encontrando durante la búsqueda y análisis de los datos configuran unas posibles respuestas a los mismos. Por tal razón, el rumbo metodológico se vio separado en dos momentos que son:

1. Yo, indagador en el cual me sitúo en el lugar de un buscador de datos a través de las siguientes acciones, las cuales no poseen un orden jerárquico, sino que, las efectúo de formas alternas según la situación:

- Rememorar la experiencia de observación y observación participante que mantuve en la salida de campo a la Chamba.
- Mantener la comunicación con los sujetos de investigación.
- Revisar la documentación audiovisual disponible.

2. Yo analizador, en el cual tomo la información recolectada con el fin de agrupar, diferenciar y/o relacionar la misma, enfocando estos ejercicios en encontrar elementos que configuran la solución a los

objetivos propuestos en la investigación.

## Yo, indagador

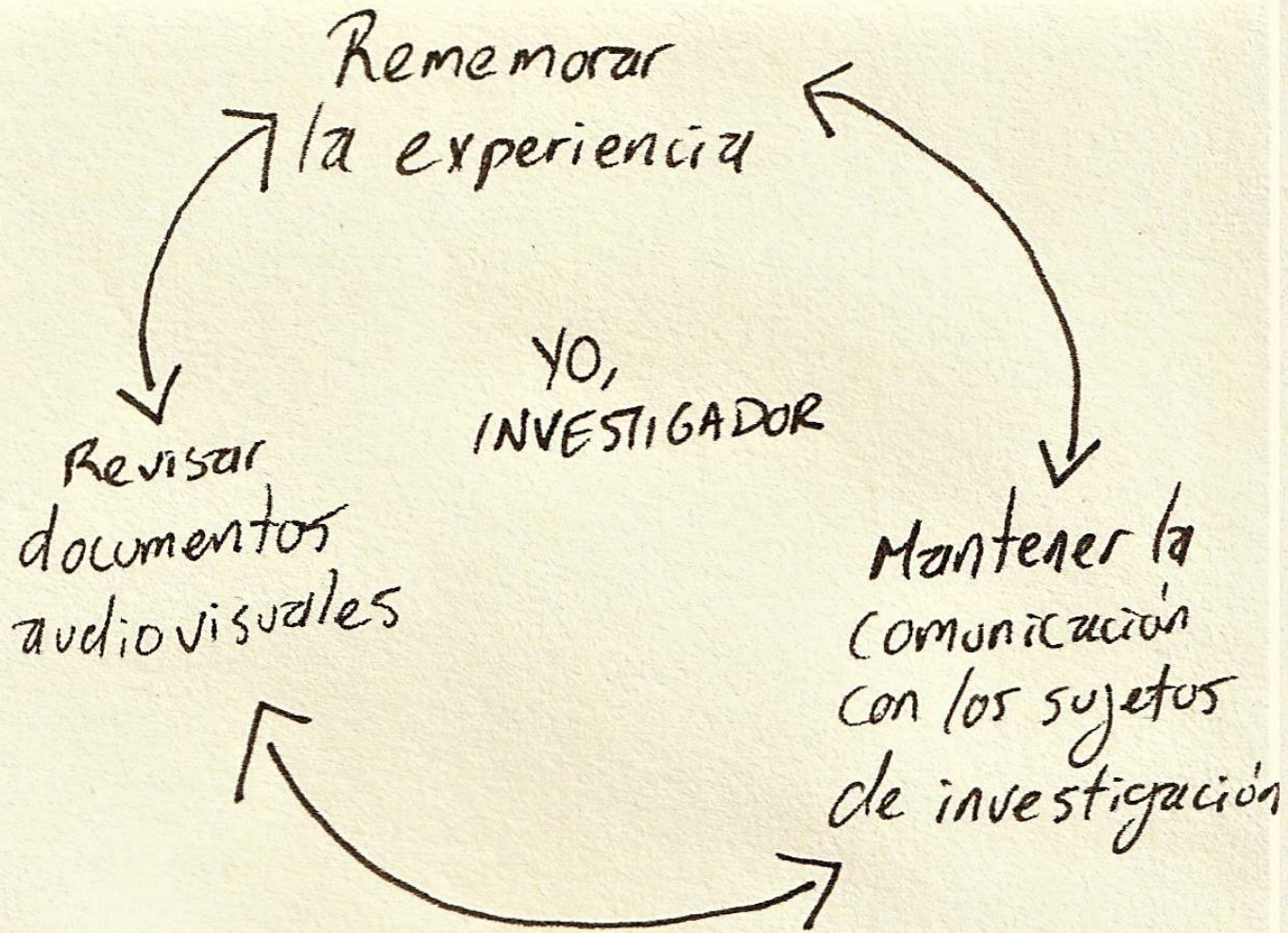
En primer lugar, Tezanos (1998) asegura que, dentro del paradigma cualitativo, la observación es el instrumento fundamental para recolectar la información, y añade que "esto es por los fenómenos tal como se dan en los escenarios del mundo real" (p.9).

Entonces, ¿Cómo realizar una observación o una observación participante cuando no se está en el contexto? Para solucionar esto, lo primero que advertí fue la necesidad de reconstruir en mi memoria la experiencia que obtuve en la salida de campo. Para ello recurrí a indagar de forma profunda entre las fotografías que mis compañeros de semillero realizaron en la Chamba.

Como resultaron ser demasiadas (181 fotografías<sup>1</sup>), tratando de encontrar algún tipo de orden o importancia, las agrupé según los elementos que encontraba en cada una. De modo que hallé imágenes

---

1 Las fotografías son proporcionadas por el docente de la Licenciatura en Artes Visuales Andrés Bueno, y la estudiante de la Licenciatura en Español y Lenguas Extranjeras Sofía Tovar. Ambos pertenecientes al semillero de investigación DERMIS.







*Proceso productivo*



# Piezas Cerámicas.





Lugares



Dispositivo Manual



Dispositivo Mecanico



Dispositivo Mecanico



Dispositivo Manual



Dispositivo Manual

*Dispositivos implementados en el proceso productivo.*

Horno de leña



Lugar de trabajo

Dispositivo



Horno de gas

Lugar de trabajo

Dispositivo



En los espacios de producción

Disposición

En los espacios de almacenamiento



En los espacios de comercialización



Función



Sectorización en el taller-hogar



En el proceso de recolección

Lugares  
Específicos.

Hogar

Hogar

Taller



Hogar-Comercio



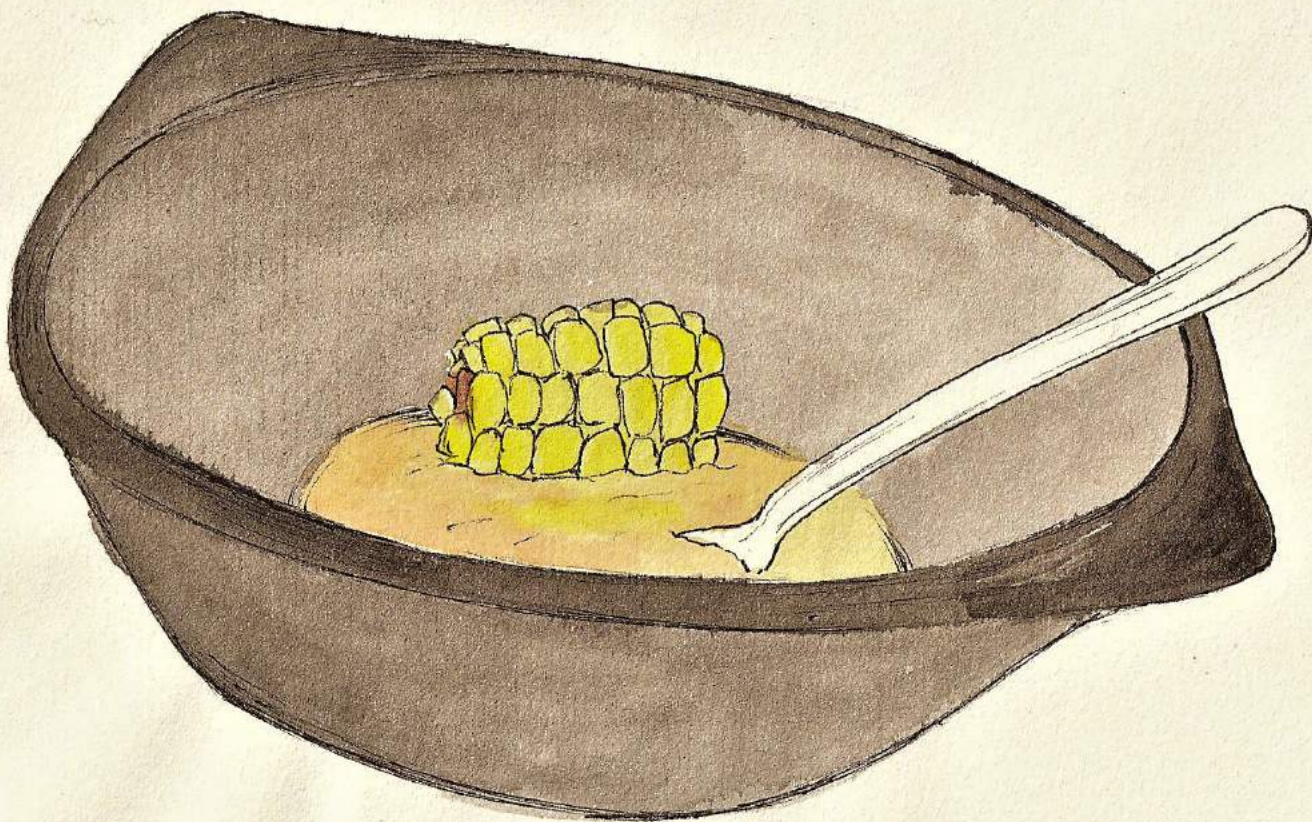
Taller-Hogar

Lugares compartidos



A través del hacer memoria con las fotografías, configuré los recuerdos de la experiencia en ilustraciones

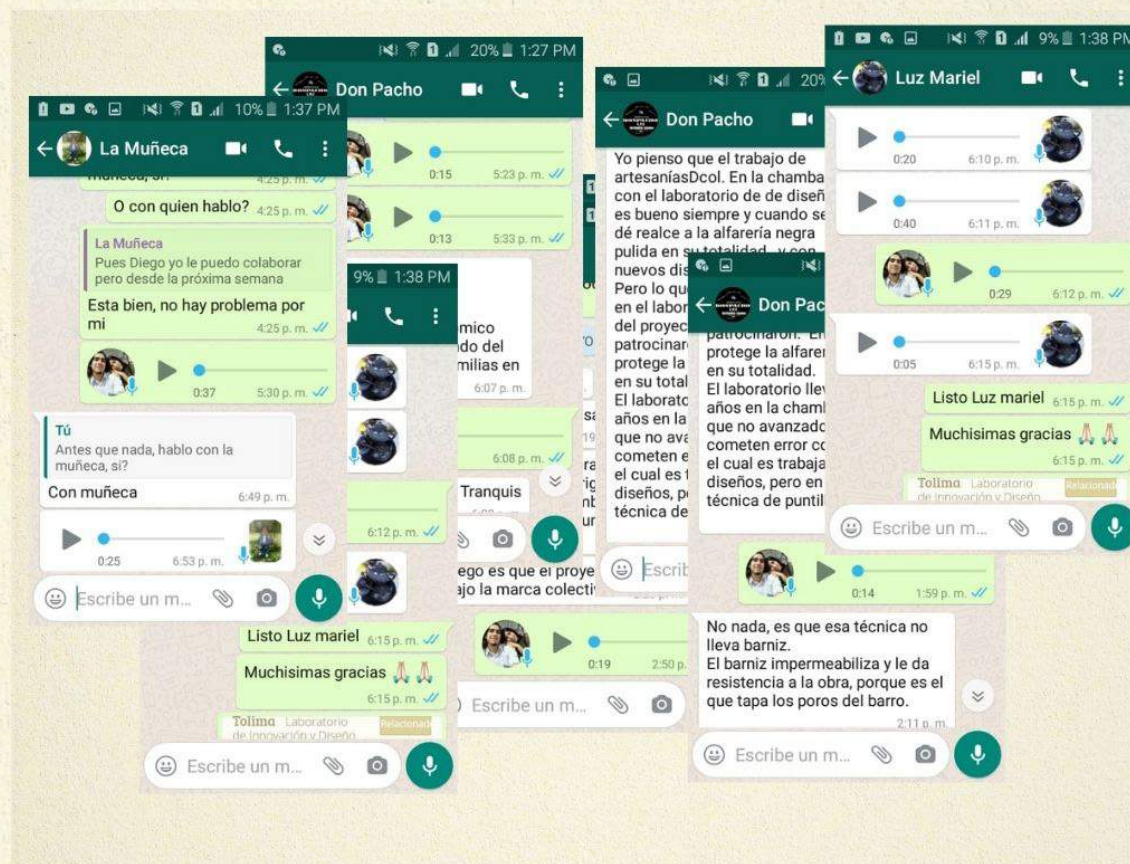




*Almorzar en loza de barro negro*

Guber (2001) afirma que “El sentido de la vida social se expresa particularmente a través de discursos que emergen constantemente en la vida diaria” (p. 75), por tanto, una forma de acercarme a estos discursos sin recurrir a entrevistas directas fue a través de las conversaciones que mantuve con Idelfonso Avilés (Don Pacho, quien labora en la Fábrica de Artesanías Don Pacho), Eurimia Avilés (La muñeca, hermana de Idelfonso Avilés, también es artesana de la Fábrica de Artesanías Don Pacho), Luz Mariel Rodríguez (fue docente en el área de artesanías en la Institución Educativa Técnica La Chamba, actualmente trabaja con proyectos de Artesanías de Colombia en La Chamba) y Marisol Gualteros pinzón (Actualmente es docente de la Institución Educativa Técnica La Chamba).

Aunque no practica el oficio de la Artesanía, ha dedicado esfuerzos por comprender las relaciones de interés entre sus estudiantes y la Artesanía como proyecto de vida). Estas conversaciones siempre tuvieron como propósito indagar en los asuntos pertinentes



a la investigación, en las mismas, procuré evadir las preguntas directas y, por el contrario, abordar los temas a través de conversaciones informales, salvaguardando las condiciones que Tezanos señala como relevantes para realizar una indagación de datos efectiva, esto es: establecer y cuidar el vínculo con los sujetos de investigación, a través del respeto mutuo; comunicar desde el principio las intenciones de la investigación; respetar las diferencias que existan entre los sujetos de investigación y entre estos y las instituciones (p.28).

Además, tras una búsqueda de documentos audiovisuales en la plataforma You Tube, decido examinar los videos: Artesanías de la Chamba un oficio ancestral (2020); La Chamba: más allá del barro, una historia de tradición (2016); Cerámica negra de la Chamba Tolima (2011) y La Chamba: donde el río pasa entre loza negra y roja (2018). Considerando estos como una fuente de información conveniente para la recolección de datos, puestos que en los mismos se representa la cultura de los grupos sociales, a través de formas o modos expresivos (Rodrigo, 2017, p. 604).

De forma particular, los vídeos que mencioné tienen la característica de dar voz y protagonismo al artesano de la Chamba como miembro de una comunidad artesanal, a Artesanías de Colombia como institución





que promueve y ejecuta proyectos con la comunidad y las relaciones que se establecen entre ambos, poniendo en evidencia las problemáticas, discusiones, debates, coyunturas y circunstancias de la comunidad, en pocas palabras: muestra las dinámicas propias de la comunidad artesanal de la Chamba.

Cabe resaltar que, como Goetz y Lecompte (1988) indican, a medida que el investigador cualitativo recolecta datos del contexto y realiza una reconstrucción cultural del mismo, configura la estructura de su propia investigación (p.28-30). De forma específica, el paradigma cualitativo posee un carácter inductivo en la medida que el investigador intenta “descubrir una teoría que explique sus datos” (p. 30): “La investigación puramente inductiva empieza con la recogida de datos, mediante observación empírica o mediciones de alguna clase, y a continuación construye, a partir de las relaciones descubiertas, sus categorías y proposiciones teóricas (Becker, 1958; Kaplan, 1964 citados por Goetz y Lecompte, 1988)”.

Lo anterior, se presenta en mi trabajo de investigación cuando, a través de la observación y estructuración de los datos se presentan los factores del aprendizaje por observación; comunidad artesanal, y el diseño de artesanías, presentes en el marco teórico.

Por último, procurando ampliar la información acerca de los proyectos implementados por Artesanías de Colombia en la Chamba, recurro a indagar en el Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía – CENDAR en donde encuentro información extensa respecto a la actividad de esta institución en la Chamba, por tal motivo, concluyo en examinar los documentos: Caracterización ambiental del proceso productivo del oficio de Cerámica (Salamanca, 2012) el cual expone el proceso productivo y las problemáticas del mismo; Investigación de mercados aplicada en la Chamba Tolima (Echegaray, J, 2005) que describe el problema respecto a la deficiente estructura comercial de la cerámica producida en la Chamba y su propuesta para solucionar la misma.

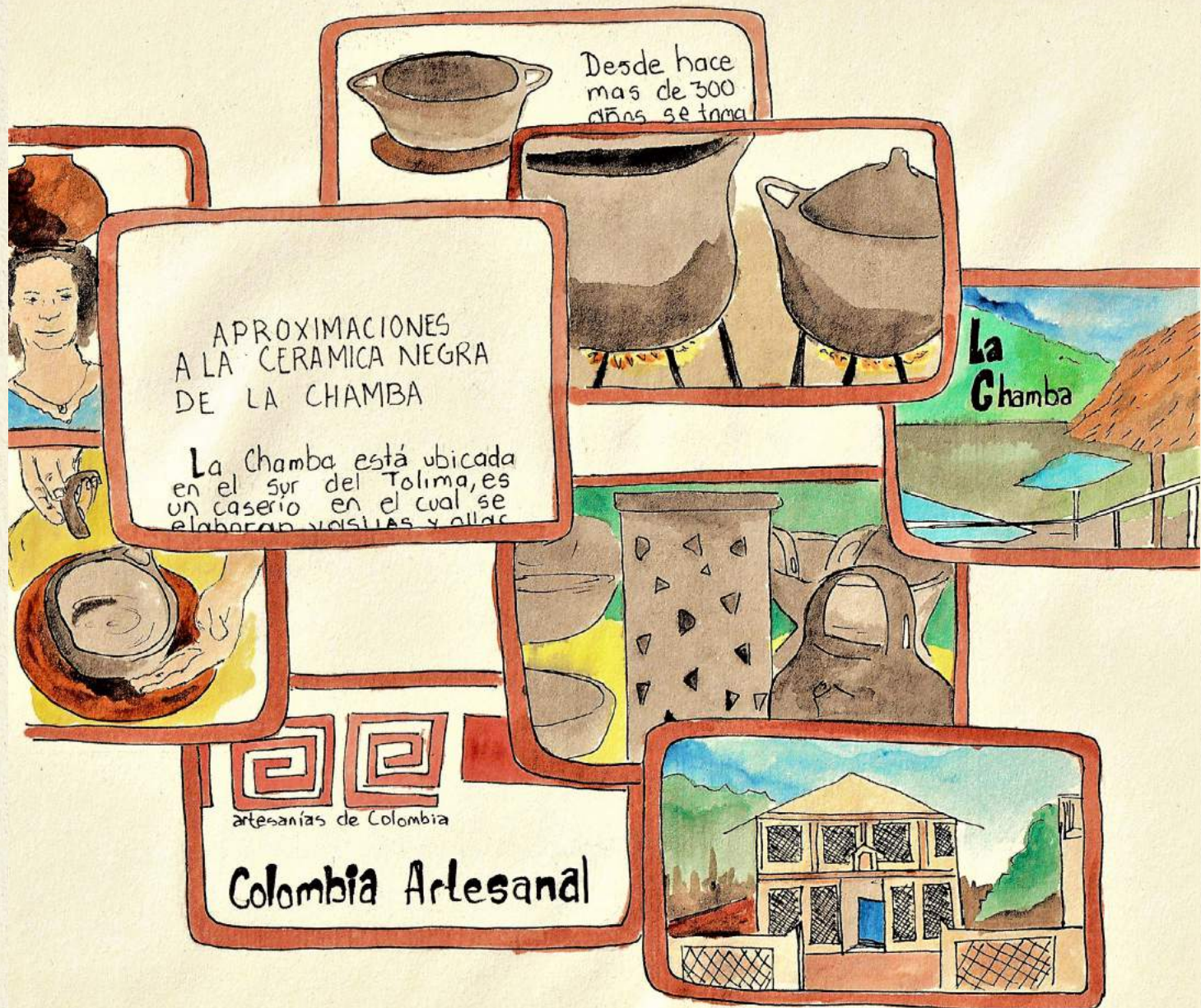
Además, los archivos Asesoría en diseño y asistencia técnica cerámica la Chamba Tolima (Rincón, A, 2000), Asesoría en diseño gráfico para el desarrollo de una marca colectiva para La Chamba Tolima (Rodríguez, G, 2005), y Asistencia técnica en el oficio de la alfarería y cerámica y diseño de nuevos productos la Chamba Tolima como proyectos aplicados que incentivan la corrección de procesos en la elaboración artesanal de cerámica negra.

## Yo analizador

A medida que indagaba entre los anteriores documentos, se me presentaron datos que concebía relevantes para encontrar una posible respuesta a la pregunta de investigación. No obstante, en atención a lo que afirma Létorneau (2009), “el investigador no debe dudar en suprimir cualquier idea, argumento, información o ejemplo que represente una digresión en relación con la unidad de conjunto de su objetivo central” (p.207)”.

En consecuencia, ante la incertidumbre por hallar datos apropiados para la investigación y como una forma de cernir la información encontrada, analicé las situaciones halladas en las conversaciones con los sujetos del contexto; los audios y fotogramas extraídos de los videos; y los elementos de importancia encontrados en las fotografías, indagando en su propia naturaleza, en otras palabras: me pregunté por la esencia y origen de cada dato.

Esta acción me llevó a realizar una separación entre la información de los datos, codificada con colores y nombres descriptivos que me permitieron hallar una relación con un punto específico, esto es: la Artesanía. Dado que desde esta divergen, convergen y se encuentran los elementos que constituyen el contexto de la Chamba.



Desde hace  
mas de 300  
años se toma

### APROXIMACIONES A LA CERAMICA NEGRA DE LA CHAMBA

La Chamba está ubicada  
en el syr del Tolima, es  
un caserío en el cual se  
elaboran vasijas y ollas

La  
Chamba

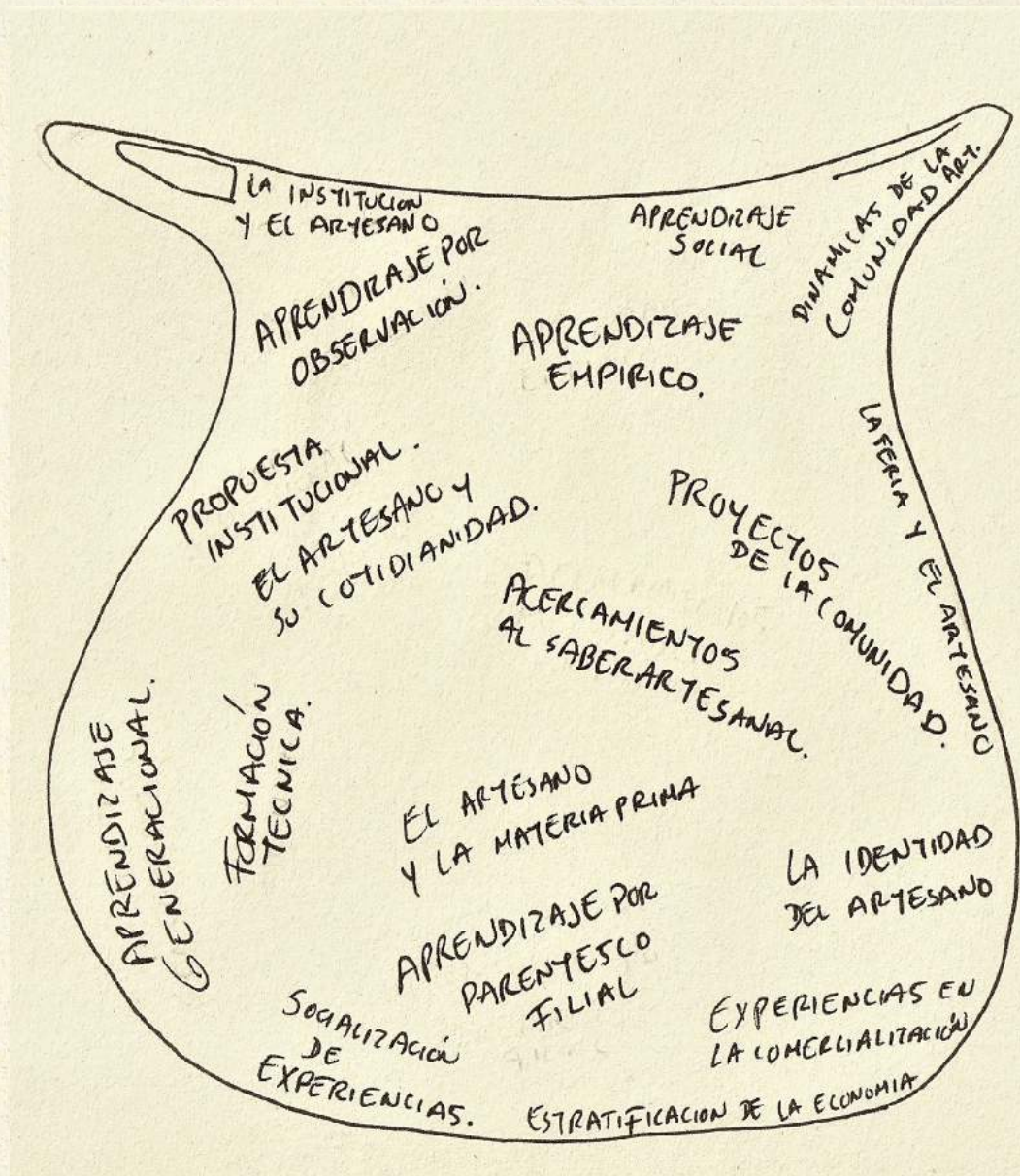


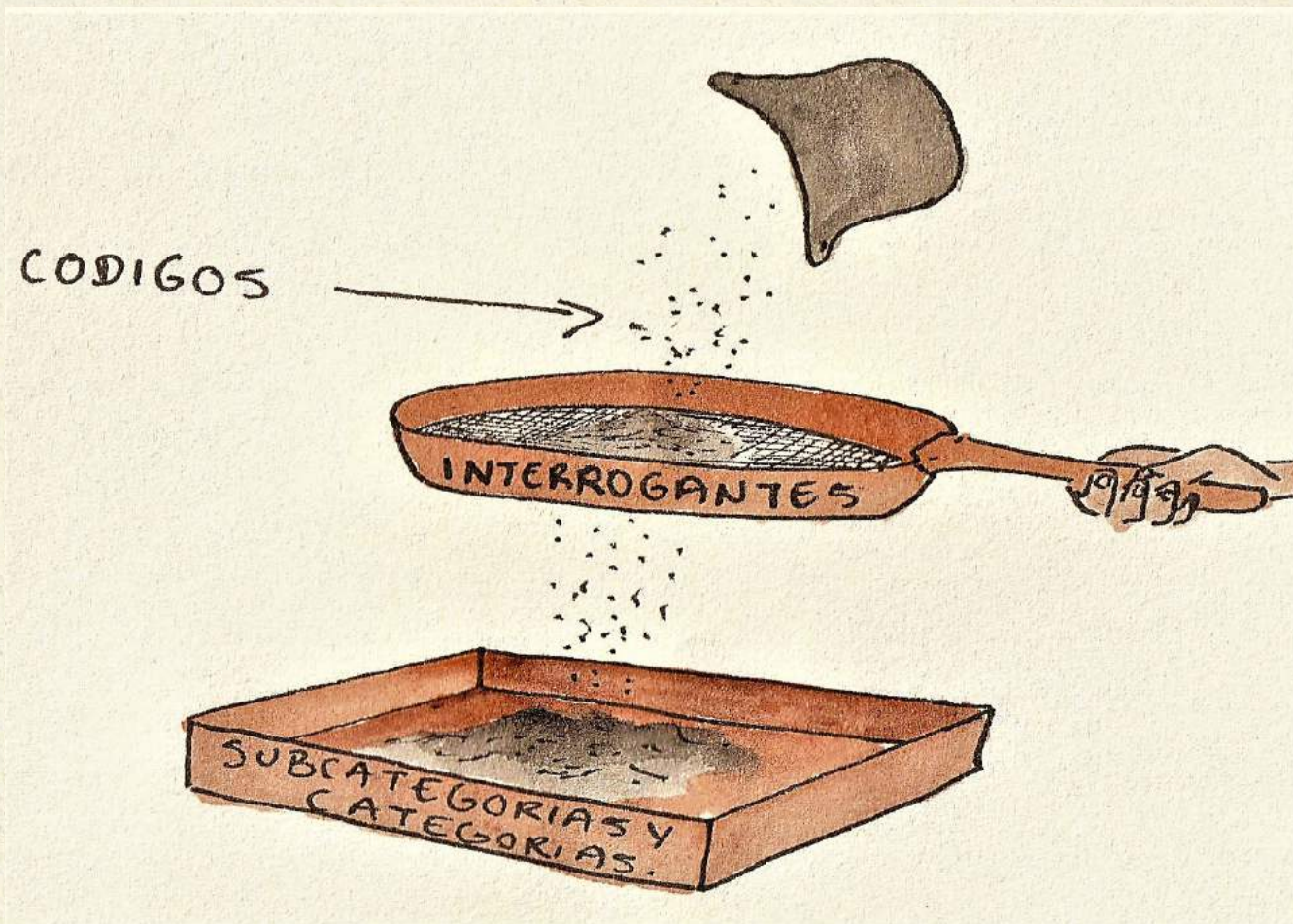
artesanías de Colombia

Colombia Artesanal

De forma que, la Artesanía se configura como el dispositivo por el cual analizo los datos codificados, a través de la formulación de interrogantes que posibiliten encontrar la relación entre la Artesanía y la comunidad de la Chamba, la forma en que los sujetos de la comunidad aprenden y enseñan el saber artesanal y los modos en que la institución Artesanías de Colombia interviene en el proceso de elaboración artesanal de la cerámica negra en la Chamba.

Además, Salgado (2007) señala la necesidad de comparar y contrastar, así como señalar patrones y temas con el fin de continuar con un análisis de los datos codificados, acción que se realiza a través de “resúmenes estructurados, sinopsis, croquis, diagramas, entre otros (p.74)”. Siguiendo los anteriores lineamientos, procedo a efectuar estas relaciones a través de escritos, mapas mentales, e ilustraciones que me posibilitan lograr una comprensión más refinada de los datos (subcategorías) ubicando tres espacios de desarrollo de la artesanía en la Chamba (categorías de análisis).





*Realizar interrogantes a los datos con el objetivo de comprender su lugar dentro del contexto de Artesanías en la comunidad de la chamba, funciona como un tamiz para cernir los datos. Apartando información probablemente innecesaria, agrupando y relacionando lo demás.*





A modo de conclusión, y como una manera de presentar la metodología que uso, de forma más objetiva, quiero especificar el proceso de la siguiente forma:

Fase 1: Relacionada con el *yo indagador*, en la cual recolecto datos y para ello utilizo la reconstrucción de vivencias propias de mi visita en la Chamba; examino documentos escritos y audiovisuales correspondientes con el contexto de la elaboración de la cerámica negra en la Chamba; examino documentos escritos y audiovisuales correspondientes a los proyectos que desarrolla Artesanías de Colombia en la comunidad artesanal de la Chamba; y utilizo la entrevista con los artesanos Idelfonso Avilés, Eurimia Avilés, Luz Mariel Rodríguez y la docente Marisol Gualteros Pinzón.

Fase 2: En relación con el *yo analizador*. En primer lugar, para convertir la información de las anteriores fuentes en códigos, los relacioné hallando similitudes y contrastes en los mismos a través de una matriz de relación.

Del mismo modo, a través del contraste entre estos códigos, hallo patrones de relación que agrupo bajo subcategorías y estas, por medio de la contrastación en tablas y mapas mentales, considero agruparlas en categorías de análisis.

EXTRACTO DE CITA	FUENTE	CODIGO
LA CHAMBA Y ARTESANIAS DE COLOMBIA SIEMPRE HAN TENIDO UNA RELACION, DESDE QUE PRACTICAMENTE EXISTE ART. DE COLOMBIA.	LEONOR BOLIVAR	RELACION INSTITUCION COMUNIDAD
EN LA COMUNIDAD PUES, HEMOS VENIDO AVANZANDO EN EL DESARROLLO DE PRODUCTOS, EN EL DISEÑO, Y TAMBIEN EN LA CALIDAD DE VIDA DE LOS ARTESANOS	ASTRID BETANCOURT	FORMACION TECNICA ENDOGENA (RELACION ARTESANO-COMUNIDAD-ARTESANIA)
CON ELLO NO HEMOS TENIDO INCONVENIENTES (EN RELACION AL HORNO DE GAS) [...] POR QUE ASI VA A QUEDAR A UN TIEMPO Y A UNA TEMPERATURA YA PREESTABLECIDA. MIENTRAS QUE EN EL HORNO TRADICIONAL DE LEÑA NO LE PODEMOS GRAADAR LA TEMPERATURA.	SAMUEL AVILES	FORMACION TECNICA (APRENDIZAJE POR COMPARACION)
Y PA' MI, ES UNA GRAN COSA POR QUE UNO EVITA MUCHO CAS ACALORADAS [...] YA HA HABIDO GENTE QUE HA ESTADO HASTA PERDIENDO LA	YURY OJES, AVILES	APRENDIZAJE POR COMPARACION

EN RELACION AL HORNO

Fase 3: También en relación con el *yo analizador*. Para este momento realizo la triangulación entre las categorías y el marco teórico a través de mapas mentales, esquemas, o dibujos como, por ejemplo, los que ubico en las páginas 75 y 76, o también aquellos que el lector encontrará en algunos apartados de la quinta parte de este documento. Es por medio de la triangulación que arribo a

conclusiones analíticas y reflexivas respecto al fenómeno que plantea esta investigación, es decir: el analizar la relación entre los proyectos de diseño propuestos por Artesanías de Colombia y las formas de aprender y enseñar el oficio artesanal cerámico en la comunidad de la Chamba.

En ese sentido, estas tres categorías, como espacios de análisis son:

- El taller- hogar: en el cual describo y analizo "la casa del artesano" como un lugar en el que los habitantes de la Chamba se acercan al saber artesanal de la cerámica negra a través de experiencias que suceden cuando se relacionan con los elementos característicos de este taller - hogar.
- El sujeto que se hace así mismo Artesano: analizo y describo las acciones que el sujeto de la Chamba ejecuta con el fin de reconocerse como un artesano.
- El taller institución: analizo y describo las actividades de Artesanías de Colombia implementadas en la Chamba en donde se evidencien espacios de incidencia en las formas de aprender y enseñar el saber artesanal.

Como una forma de presentar este análisis al lector (el cual encontrará desarrollado en el siguiente capítulo)

he procurado realizar una reconstrucción del mismo a través de escritos propios, escritos ajenos, ilustraciones propias y fotogramas extraídos de los videos utilizados para la indagación de datos en este trabajo de investigación, además, en cada apartado se establece un elemento pertinente para la comprensión del análisis por parte del lector en donde identificara aspectos generales del contexto en relación con la elaboración artesanal de cerámica negra y con los modos de aprender y enseñar la misma.



Quinta parte:  
El habitante  
de la chamba,  
el artesano,  
aprender,  
enseñar, la  
institución

El hombre civilizado se niega a adaptarse a su medio ambiente, en vez de eso adapta su medio ambiente a su conveniencia, así que construye ciudades, vehículos, maquinaria, e instala cables de luz para hacer funcionar sus aparatos que ahorran trabajo.

Pero de algún modo no supo cuando detenerse, mientras mejoraba su entorno para hacer su vida más fácil, más complicada la hacía, y ahora sus hijos van a la escuela por diez o quince años solo para aprender a sobrevivir en ese complejo y riesgoso mundo en que nacieron.

Y el hombre civilizado, quien se niega a adaptarse a su entorno natural ahora describe que tiene que adaptarse y readaptarse todos los días y a cada hora del día a un ambiente creado por él (Uys, J, 1980)<sup>1</sup>.

La anterior cita pertenece a la película *Los dioses deben estar locos* en la misma, a un hombre que vive felizmente en el desierto del Kalahari lo golpea una botella de vidrio que cae del cielo. Este hombre, sorprendido por

aquel artefacto que jamás en su vida había visto, se ve envuelto en una aventura para devolver aquel objeto a la civilización de occidente.

En medio de esto, se encuentra con personas, objetos, y situaciones ajenas y extrañas para él. Al final de la aventura, aunque ese hombre del desierto no dejó de ser quien era, sin duda su conocimiento se transmutó. Había aprendido las costumbres de los hombres de la ciudad y ahora debía convivir con eso.

Los artesanos de la Chamba se ven, de forma regular, expuestos a esto. A menudo su propia cultura se ve enfrentada a la cultura occidental que, desde lejos, la mirada como algo extraño, algo exótico. Este capítulo es el análisis de una pequeña parte de lo que sucede en ese encuentro. A través de los espacios del taller-hogar, el taller-comunidad y el taller institución intento descubrir si las acciones de ese algo ajeno (Artesanías de Colombia) modifican o transmutan, como la sociedad occidental lo hizo con la cultura de ese hombre del Kalahari, el conocimiento tradicional de los artesanos de la Chamba.

---

1 Los dioses deben estar locos, Botswana, Co-production Botswana-Sudáfrica; CAT Films, Mimosa Films).



El taller-hogar

## ***El centro del mundo del artesano***

El geógrafo Yi Fu Tuan (1977) afirma que cada cultura posee una forma propia de organizar su espacio, procurando adaptar este a "sus necesidades biológicas y relaciones sociales", puesto que los seres humanos, al poseer un cuerpo, no solo ocupan un espacio sino que "lo dirigen y ordenan según su voluntad" (p.22). Desde la perspectiva del artesano, el taller es ese espacio configurando por el mismo para la satisfacción de sus necesidades. Sennett (2009) manifiesta que el taller es el hogar del artesano, lugar en donde duerme, come, cría a sus hijos y trabaja (p. 39).

Hablar del hogar del artesano (de la Chamba) es hablar de un lugar específico, de un espacio con características propias, en donde los artesanos y sus hijos crecen en un espacio constituido como hogar y como taller y, en ocasiones, también como bodega de almacenaje o vitrina para la exhibición de sus productos cerámicos.

El artesano, dentro de su taller- hogar, provee un sitio para cada cosa y al mismo tiempo permite que cada cosa retome un sitio: en estas casas el barro no tiene fronteras, pues lo mismo le da estar dentro una perola de plástico aguardando ser cerámica, que ser cerámica envuelta entre hojas de periódico esperando que algún comprador se la lleve. La casa de los artesanos de la Chamba está

hecha para ser usada por el artesano y por sus hijos. Su particularidad de ser un taller-hogar, la convierte en un dispositivo útil para los fines de su propio quehacer y, a su vez, los objetos dentro de ella se disponen en beneficio del oficio del artesano.

Aquí y allá se encuentran residuos de barro y residuos de cerámicas; aquí y allá siempre se encuentra algún artefacto, algún utensilio, un cepillo de dientes, un pedazo de plástico, un trozo de madera, un retazo de tela, un algo esperando ser usado por el artesano o por sus hijos.

Para Bachelard (2000), el espacio de la casa (en este caso el hogar o el taller- hogar del artesano) es un "rincón del mundo", un cosmos (p. 28 ) que, debe ser entendido desde lo objetivo y subjetivo que le conforma, o como menciona Bollnow (1969), la casa se convierte en el centro del mundo para las personas (p. 117). El taller-hogar es el centro del mundo del artesano, en el cual es posible observar a los objetos y las significaciones sobre estos como una evidencia del proceso en el cual el artesano atraviesa por las experiencias de aprendizaje en su propio quehacer.

Así mismo, cuando pongo en relación al artesano y los objetos de su cotidianidad dentro del taller- hogar, encuentro que aquellos objetos domesticados a los cuales

se refiere Christlieb (2013) son, además, un elemento con el cual se puede rastrear los tipos de aprendizaje que posee el artesano.

### ***El aprendizaje adquirido por herencia***

En primer lugar, me refiero a un aprendizaje adquirido a través de los conocimientos que se le han transmitido desde la infancia respecto al oficio artesanal, *lo que aprendió el tatarabuelo, el abuelo, el papá, es lo que heredará y es la forma en la que se debería hacer*.

Cuando yo llegué a la Chamba observé que en varias de las casas de los artesanos la loza que se utiliza de forma cotidiana es loza negra producida por ellos mismos.

En esta loza de piezas cerámicas también están presentes las significaciones. Los artesanos afirman que esa es la mejor loza del mundo, no porque sea de la Chamba o producida por ellos mismos, sino por sus características *únicas*: biodegradable y beneficiosa para el organismo gracias a que no libera sustancias tóxicas. En palabras del artesano Idelfonso: La loza no deja residuos tóxicos en la comida, ni en el organismo, y cuando se daña se puede enterrar y no contamina el suelo.

Por la forma en la que los artesanos me comunicaron

lo anterior<sup>1</sup>, puedo comprender que esta es una subjetividad que han heredado sobre el objeto. Es decir, este conocimiento ya ha sido adquirido por sus antepasados que, a través de la experiencia con la loza, lo han afirmado y lo han transmitido a sus aprendices, a la posteridad.

### ***El aprendizaje adquirido en la práctica***

Antes de ampliar en este tipo de aprendizaje, debo mencionar que tanto el aprendizaje adquirido por herencia como el aprendizaje adquirido en la práctica, sobre los cuales reflexiono, pueden suceder de forma paralela y aleatoria.

En otras palabras, el artesano obtiene información de sus maestros (o de sus padres artesanos si así se quiere) pero, a través de la práctica dentro del oficio adquiere aprendizajes, y es que el artesano, como un sujeto que impone su voluntad dentro del espacio (Sennett, 2009), adapta este a sus necesidades. Y los objetos del artesano, siendo elementos que pertenecen al espacio del taller (aquí vale recordar el imaginar al taller como un cosmos,

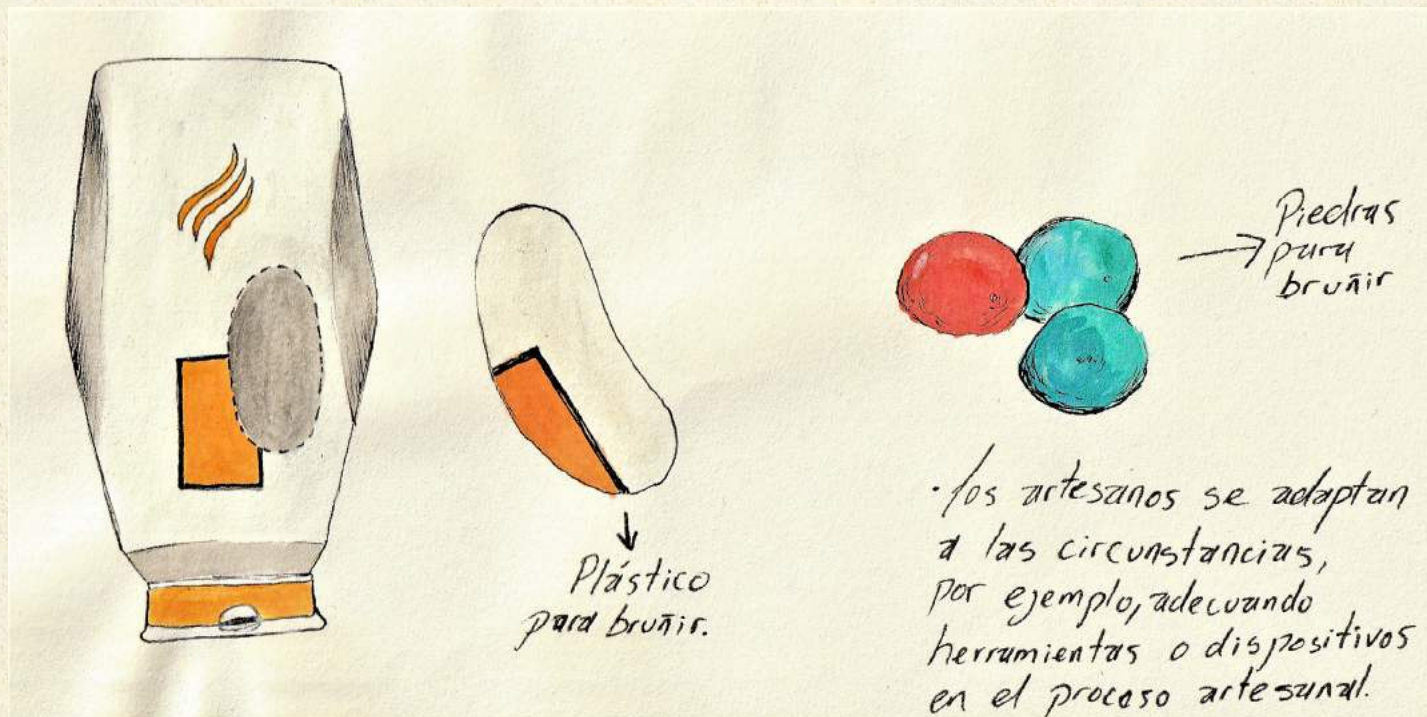
---

1 Me refiero a que siempre me lo comunicaron como una conclusión propia, sin bases científicas que afirmen o contradigan esta supuesta característica de la loza de cerámica negra de la Chamba.

un universo, en donde el artesano, las materias primas, las herramientas, los dispositivos y demás le conforman) son adaptados por el artesano con el fin de mejorar el proceso de producción y por ende el resultado final: la pieza cerámica.

Desde otro punto de vista, el artesano, en su hacer, interactúa con los objetos aplicando en la práctica los aprendizajes adquiridos por herencia. Y como el artesano no habita en una burbuja protectora, sino

que esta sujeto a las problemáticas del oficio, adapta los objetos y (si es necesario) modifica los procesos de acuerdo a las circunstancias, alterando también las significaciones sobre los mismos. Entonces, no solo se modifican o alteran los procesos, o los objetos o las significaciones, sino que, en este proceso, se adquieren nuevos aprendizajes dentro de su saber artesanal. Un ejemplo de esto es la relación entre el artesano y el objeto utilizado para bruñir la cerámica.



En la segunda parte de este documento he mencionado que las piedras de cuarzo son el objeto *perfecto* para dicho fin y, sin embargo, varios artesanos prefieren prescindir de ella por su alto valor económico. Las formas de bruñir la cerámica con el cuarzo representan el aprendizaje heredado, y aunque no se afirma la temporalidad exacta de la modificación, lo cierto es que la adaptación ocurre cuando los artesanos optan por utilizar el plástico de los envases de champú como una herramienta para el bruñido.

Sí se observa al artesano bruñir las ollas con un fragmento de plástico, es posible advertir que en este proceso hubo una experimentación. El artesano ha pasado por la experiencia de comprobar la eficacia del material (o de los materiales), prueba y error hasta comprender que el plástico de determinadas dimensiones, grosor y forma, utilizada de una forma precisa da lugar a otras configuraciones dentro del hacer en su oficio artesanal. Este es el conocimiento adquirido. Y, aunque de forma general sea un procedimiento similar, es decir: limar las asperezas de la cerámica. En los procesos de producción, el encontrar el objeto para bruñir ya no radicaría en comprar un cuarzo, sino en obtener el plástico que se desecha, almacenarlo y adaptarlo.



## ***El objeto y el espacio como intermediario en la experiencia***

¿Que pesa mas? ¿Un kilo de plástico o un kilo de arcilla? Yo sonrío, por razones obvias al preguntármelo. Recuerdo que Grisales (2015), acerca del material señalaba que la arcilla otorga una nobleza al objeto artesanal. El cuarzo, siendo un mineral forjado por las condiciones de la corteza terrestre ¿es de mayor nobleza que el plástico? No hay respuesta que lo afirme o lo desmienta.

Cada artesano le otorga una subjetividad, un mayor o un menor valor, y esto depende de la relación que haya construido con el objeto, y este objeto aunque sea inerte, posee propiedades que influyen en los sentidos del artesano, es decir, interviene en la experiencia. Ahora bien, los objetos del artesano según la voluntad del artesano, tienen además de una disposición, un lugar. Esto también influye en la relación que otorga subjetividad al objeto y aprendizaje al artesano.

Por ejemplo, el horno de barro que es como un ser querido, mejor dicho: como un objeto querido, hecho por los mismos artesanos, un ser que toma vida en cada quema (horneado de las piezas cerámicas) y que, durante la misma, se convierte en anfitrión pues toda la

familia se dispone al acto: recoger la leña, preparar las canecas, alistar los trapos, prender el horno y hornear la cerámica.

Tiene una disposición y un lugar, no se puede tener un horno de barro sí no se tiene un espacio amplio para el mismo. Entonces el horno ocupa un lugar en el patio, y el artesano pasa por la experiencia (además de aquellas correspondientes a la quema) de verlo cada día, de resguardarlo, de (si es necesario) prestarlo o alquilarlo a sus colegas, de asearlo y, en general, de preservarlo, de convivir con su presencia.

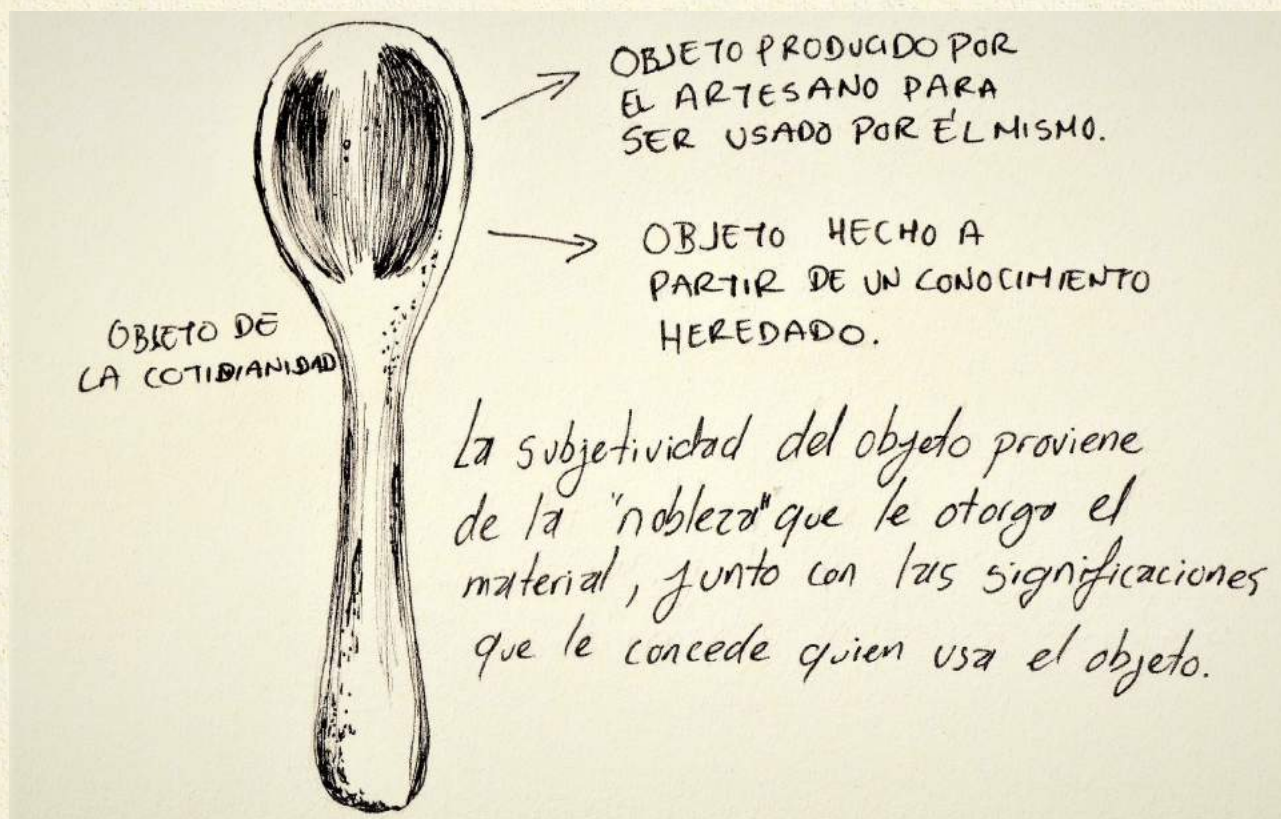


Es también, un ejemplo nítido del taller- hogar como universo en el cual las fronteras entre los objetos y los lugares no están totalmente definidas: un patio es patio

y es también el sitio del horno y de la quema. Así como la habitación se convierte en estantería de la cerámica que se comercializa, la sala como un lugar de exhibición, y los pasillos como puestos para la producción (amasar, armar, bruñir,...), entre otros ejemplos.

Además, los lugares y los objetos están dispuestos, no solo para satisfacer los requisitos de la producción y/o de la cotidianidad, sino también para cumplir con

las *necesidades pedagógicas* del artesano maestro, de modo que se convierten en herramientas y dispositivos para mediar en el aprendizaje y la enseñanza del saber artesanal. Satisfaciendo así, la obligación que el artesano se impone de transmitir su conocimiento a las nuevas generaciones (o a quien crea conveniente) para asegurarse de la preservación del mismo a través del tiempo.



Los hijos de la muñeca son como ella, digo, físicamente son como ella y en el carácter amable también. Todos tres, madre e hijos tienen los ojos pequeños y achinados, los pómulos al igual que sus mejillas, son anchas y coloradas, tanto, que si se ríen entonces los ojos les quedan escondidos. Ellos dicen que, al igual que su madre, van a ser artesanos.

Y cuando dicen eso, Don pacho, es decir, el tío, nos dice: ellos desde los tres añitos ya jugaban a hacer ollas con el barro, porque es que el niño aprende lo que ve del adulto, y en la Chamba los niños juegan con el barro, (a ellos). El barro para los niños de la chamba equivale a la plastilina que a otros niños le regalan, en la Chamba los niños crecen viendo a sus padres ser artesanos.



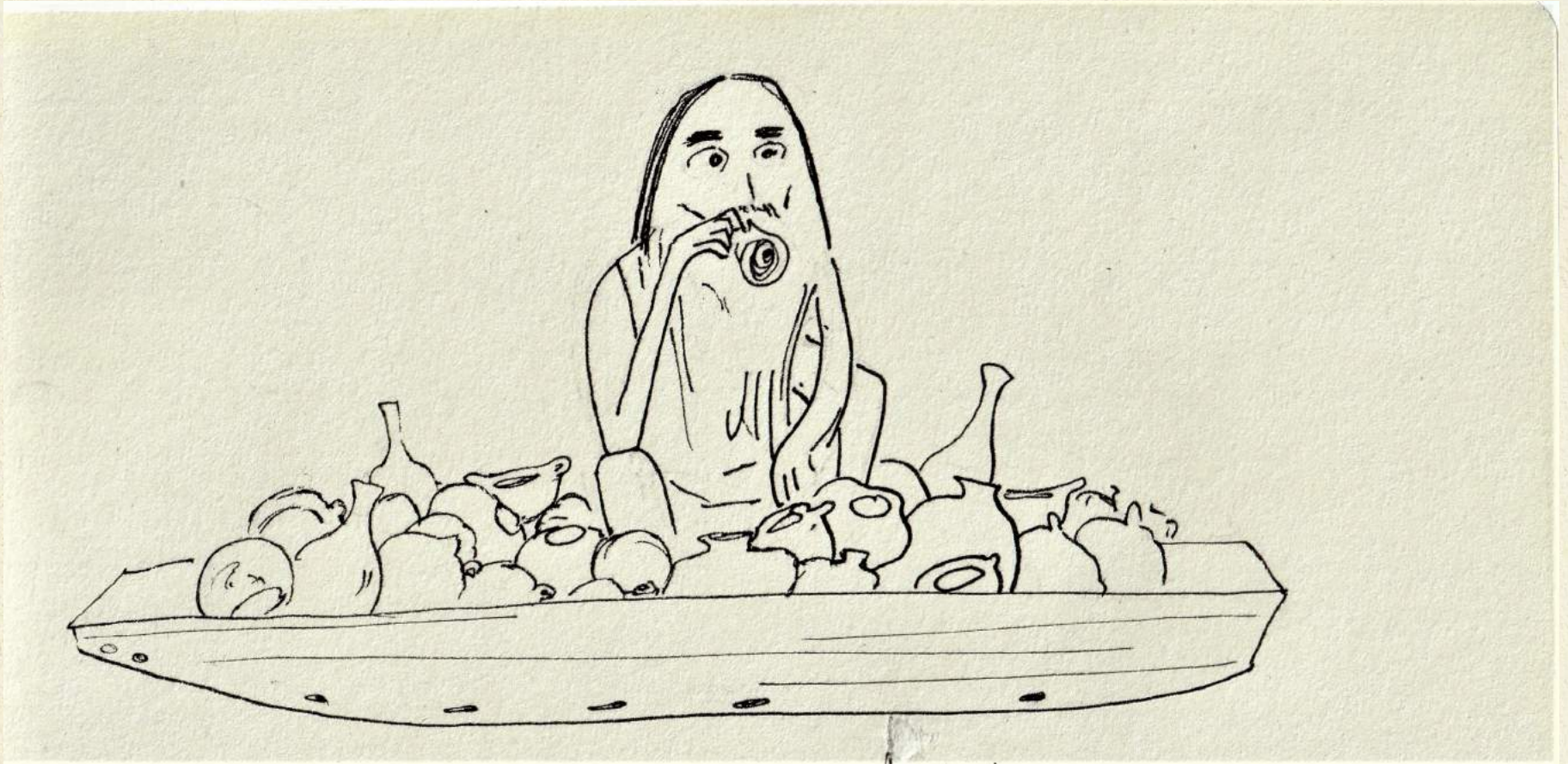
*Yo aprendí a la edad de ocho años y aprendí de mi mamá, esto va de generación en generación (Eurimia Avilés).*



*Por ejemplo, yo aprendí de mi mamá, mi mama aprendió de la mamá de ella y ella aprende de mí, que ella es mi hija (Eurimia Avilés).*



En la Chamba  
los niños aprenden  
observando a los  
artesanos adultos.



El taller-comunidad



*Cuando yo ya tuve uso de razón, vi a mi mamá haciendo los tiestos esos y dije: así como ella hace nosotros también vamos a hacer (Carmen Avilés).*

Si el taller hogar representa para el artesano su universo, acondicionado a su propia voluntad y guiado por el interés de su oficio, el exterior de este representa el lugar en que el artesano se enfrenta a los otros universos, a los otros talleres-hogares, a los otros artesanos. Y digo enfrentar, no en el sentido de confrontación, sino como una práctica de su cotidianidad en donde sus subjetividades se relacionan con las otras subjetividades.

A este exterior lo he llamado taller comunidad, dado que, tras observar algunas prácticas y subjetividades de los artesanos fuera del taller-hogar, me percate de aquellos intereses comunes entre artesanos que les permite concebirse como una comunidad artesanal, en donde se relacionan las subjetividades de los artesanos, esas que han adquirido en el taller-hogar. Además, analizar el contexto del taller- comunidad, me permitió descubrir las formas en las cuales un artesano contribuye desde su subjetividad y a través de sus acciones, a efectuar el compromiso de transmitir el saber artesanal.

### ***El artesano que se hace a sí mismo***

En una conversación con el artesano Idelfonso le pregunté: ¿usted por qué decidió ser artesano? ¿tenía otros caminos de vida para escoger?, a lo cual me responde: uno no decide, uno nace siendo.

La respuesta de Idelfonso me llevó a pensar que, quizá,

nacer en la Chamba representaba, de forma inherente, el ser artesano, aludiendo a lo que Kottak (2011) señala como la mano de obra que se asigna por obligación social (p. 186).

No obstante, en mi visita también evidencí que varios habitantes de la Chamba se dedicaban a otros oficios distintos de la Artesanía. Tras esta observación, corroborada con los datos encontrados para esta investigación, comprendí que un habitante de la Chamba puede verse permeado en gran manera por la Artesanía (como ya he mencionado en el análisis del taller-hogar), pero son solo sus propias decisiones lo que le llevan a convertirse en un artesano.

Cuando un habitante de la Chamba decide no relacionarse en cualquier grado con la artesanía, parece estar determinado por la comunidad como alguien que carece del sentido de pertenencia, del amor hacia este oficio. Por otro lado, dedicarse al oficio representa sumar esfuerzos, evitando la amenaza del taller artesanal que se rinde a desaparecer (sennett, 2009). Dedicarse a la artesanía es poner un granito de arena para nutrir su propia cultura. En ese sentido, ser artesano puede interpretarse como el adoptar y ejercer prácticas que incidan en fortalecer la identidad del oficio.



*Idelfonso Avilés: Esta historia es muy hermosa por que empieza uno en la vida a conocer esto desde que uno esta gateando. Prácticamente nosotros nacimos en el barro, somos del barro y seguimos en el barro (En entrevista para el vídeo Cuadernos de barro La Chamba 1).*



*Blanca Vázquez: Nosotros aquí en la Chamba lo debemos de apreciar como en cualquier otra parte que aprecian el oro, porque esto mi Dios nos lo dio, y al ser de la tierra lo preparamos. Y ahí nos dio mi Dios el entendimiento para poder hacer una pieza, cualquier clase de pieza, y nos dio las manos para poder transformar la arcilla (En entrevista para el vídeo Cuadernos de barro La Chamba 1).*

No existe, de forma definida o exacta (por lo menos dentro del contexto de la Chamba) quien pueda distinguir el momento en que el sujeto empieza a ser artesano, sino que existen ciertos rasgos del sujeto que le delatan, y que se muestran a través de su identidad.

De modo que el artesano ha adoptado para sí un título, una especie de sufixo que se añade a su propia humanidad y por ello permite que este se entrelaze con su cotidianidad, con lo familiar y lo social, sus creencias religiosas, metafísicas, filosóficas y políticas se amalgaman con su oficio. Esta relación se ve representada no solo en las distintas facetas de su vida, sino también en el producto de su oficio (Sennett, 2009).

Así pues, una vez más el objeto hace presencia como elemento pertinente para el artesano, esta vez: el objeto cerámico como evidencia de su propio aprendizaje (Grisales, 2015) y de su propia identidad.

### ***El aprendizaje y la enseñanza en la comunidad***

Como he mencionado en la tercera parte de este documento, las relaciones entre seres humanos que permiten conformar una comunidad tienen sus bases sobre uno o varios intereses en común (Krause, 2001). La artesanía, como un elemento de la cultura común,

es el interés que permite que en la Chamba exista una comunidad artesanal en donde se desarrollan, a su vez, distintos tipos de relaciones que se deslindan del interés principal.

Así pues, el aprendizaje y la enseñanza del saber artesanal como aspectos que surgen de un interés principal, se presentan como elementos de esa cultura común puesto que son compartidos por la comunidad, en caso contrario, cada taller-hogar procuraría desarrollar procesos y productos cerámicos diferentes, compitiendo en el mercado bajo la figura de talleres independientes.

Para ampliar lo anterior, es importante considerar que aunque puedan existir diferencias estéticas entre talleres y aun entre artesanos, el producto cerámico debe poseer ciertas características que le permitan identificarse como cerámica de la Chamba.

De cualquier forma, es claro que la enseñanza y el aprendizaje de la cerámica no son espacios que corresponden únicamente al espacio del taller-hogar, sino que, al ser la transmisión generacional y el mejoramiento de procesos y productos, los artesanos implementan talleres, diálogos, actividades y proyectos en donde también se hacen presentes las subjetividades, significaciones y modos de hacer de los artesanos.



*Luz Mariel Rodriguez: Y es algo que uno lo lleva dentro, que lo inspira, que lo atrae (En entrevista para el vídeo Cuadernos de barro La Chamba 1).*



Existen también los objetos comunes, aquellos que sirven a toda la comunidad y que son también responsabilidad (en uso y cuidado). El molino de arcilla es fabricado por la familia Avilés dentro de su taller-hogar, se plantea como una solución alternativa al rudimentario pilón de madera o a la acción de colocar sacos de arcilla seca en las vías principales para que el paso de los vehículos la pulverice.



Caballo y jinete, Eduardo Sandoval  
(Photo *Artesanías de Colombia*)

## La cerámica de La Chamba

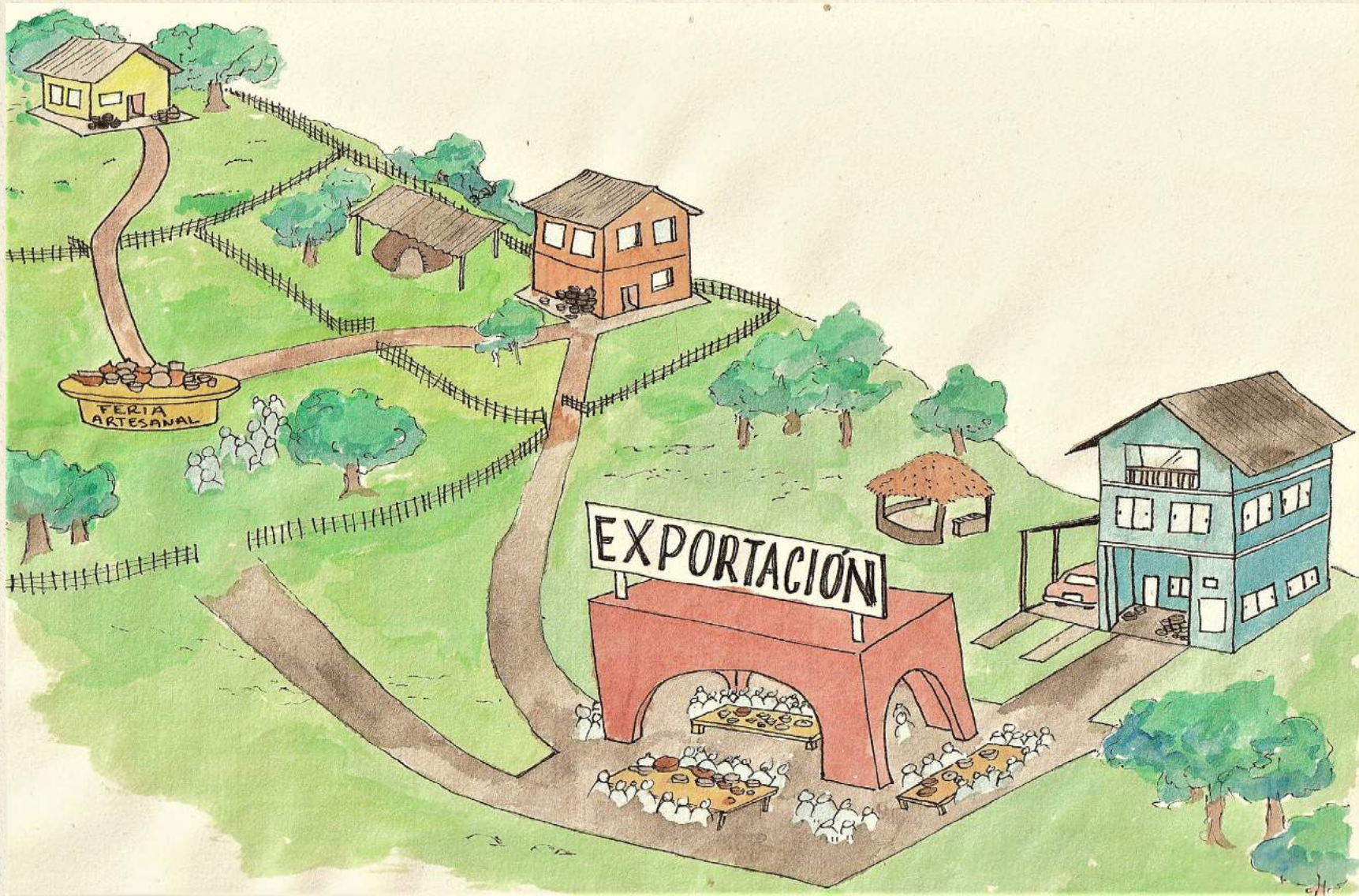
Caballo y jinete es una pieza de cerámica negra realizada por Eduardo Sandoval mediante las técnicas tradicionales de la comunidad de La Chamba, que él aprendió de su abuelo. Los alfareros de La Chamba confeccionan piezas de cerámica negra o roja, que pulen frotándolas con ágatas y cantos rodados. El Sr. Sandoval aprendió estas técnicas de niño; después, estudió bellas artes, pintura y escultura. Recibe regularmente arcilla de La Chamba en su estudio de Bogotá y combina las técnicas aprendidas en su juventud con su formación académica para crear obras únicas, que le han valido el reconocimiento local.

El artesano Eduardo Sandoval ejemplifica las No fronteras que posibilita el espacio del taller-comunidad. Este artesano crece viendo a su madre hacer artesanías, aprende bajo la enseñanza de esta y tiempo después decide trasladarse a Bogotá para ser reconocido a través de su oficio. Esta acción le lleva a enseñar su trabajo y exhibir sus productos cerámicos a nivel nacional e internacional, lo cual implica una distancia física con los otros artesanos.

No obstante, Eduardo comparte subjetividades, significaciones y otros aspectos culturales con la comunidad artesanal. Entre otras asuntos, comparte la necesidad de transmitir el conocimiento para proteger, a través del tiempo, su propia cultura<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Imagen tomada de [https://www.wipo.int/wipo\\_magazine/es/2006/06/article\\_0002.html](https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2006/06/article_0002.html) . Las descripciones que realizo del artesano Eduardo las recupero del vídeo Eduardo Sandoval, artesano del Tolima - Somos Región Cap 122.



**El taller-institución**

El taller institución al igual que el taller-hogar y el taller-comunidad, se desarrollan en espacios que no se rigen por fronteras definidas, es decir, se entremezclan los lugares, los objetos y las subjetividades para configurar unas dinámicas propias. Este espacio de análisis deviene del observar cómo los artesanos y/o la comunidad artesanal se encuentran con otros, con lo externo y lo foráneo; y que se da en algunos casos por iniciativas propias de la comunidad artesanal, de la institución o por las particularidades que posee el sector artesanal. De forma amplia, los aspectos que se ven inmersos en el espacio del taller institución son producto de la relación entre el diseño, como elemento que influye en la enseñanza y el aprendizaje del saber artesanal, y los artesanos.

Como he reiterado en diversas ocasiones a través de este documento, los proyectos de diseño son solo una de las formas en las cuales se establece la relación que propongo analizar en este apartado. No obstante, pongo en evidencia otros elementos de la discusión, que lejos de dispersar el punto central, los ubico como ejes que me guían a comprender dicha relación.

### ***Una breve mirada a la relación***

De forma específica, esta relación parece establecerse

por iniciativa de ambas partes, puesto que, según los documentos que Artesanías de Colombia ha realizado para describir su relación con la comunidad de la Chamba, afirman que la institución ingresa al contexto bajo acuerdos mutuos en los que se esperaba generar, desde el principio, "un espacio y ambiente propicio para el desarrollo de la artesanía" (cuadernos del barro, 2014). No obstante, encuentro algunos elementos que permiten evidenciar que la institución canaliza las formas en las cuales se relaciona con la comunidad artesanal, procurando poner el foco sobre los proyectos que tengan una relación directa con la artesanía como producto comercial.

Por ejemplo, señala Guisette (2012), Artesanías de Colombia reconoce al artesano como un sujeto que posee el conocimiento y la experiencia necesaria para elaborar artesanías de alta calidad, con el fin de mejorar los procesos productivos y por ende enriquecer la visualidad y rentabilidad de las piezas cerámicas. Leonor Bolívar, en entrevista para el vídeo La Chamba, mas allá del barro una historia de tradición (2015) afirma que Artesanías de Colombia se vincula únicamente con los artesanos que posean la experiencia suficiente para poder ampliar las opciones del mercado artesanal de una forma eficiente.

Con el mismo fin, la institución realiza un acompañamiento en el proceso de elaboración artesanal de la cerámica negra, identificando problemáticas como las dificultades en la propiedad, distribución y uso de la materia prima que se recolecta de las minas; peligros biomecánicos en la manipulación de la materia prima, herramientas, dispositivos y posturas corporales perjudiciales; deficiencias en el proceso de pulverización de la arcilla; fallas en el almacenamiento de la arcilla preparada, efectos nocivos por la inhalación de humo en las quemadas del producto; posible fragmentación de las piezas cerámicas en el proceso de quema; imprecisión en las medidas de materiales para la producción así como de la temperatura en el horno; disposición de residuos finales; y desconocimiento de mercados y marketing que favorezcan la comercialización (Salamanca, 2012, p. 6-3).

De modo que la institución, ante las problemáticas, propone proyectos vinculados al proceso productivo con el fin de, como ya he mencionado, mejorar las características de comercialización; estableciendo un parámetro claro: las piezas cerámicas deben tener las condiciones y la estética necesarias para el público nacional e internacional.

Sin embargo, el desarrollo de estos proyectos genera, a su vez, otras dinámicas que en algunas ocasiones no

siempre se adecuan al contexto. Por ejemplo, Salamanca (2012) menciona que en el 2003 se construyen y disponen dos hornos con combustión de gas propano para la cocción de la cerámica.

Pese a ello, el diseño de los hornos dificultó el proceso dado que la posición de los quemadores restringía el flujo continuo y uniforme del calor a través del horno, originando que las piezas ubicadas en el centro del horno se resquebrajaran o quedaran crudas. Además, continua Salamanca, “la organización en el manejo de los hornos presentó inconvenientes” (p. 33) que, aunado a los problemas en el diseño del horno, ocasionaron el abandono del proyecto por parte de la entidad y de los mismos artesanos.

Por otro lado, los artesanos parecen estar divididos respecto a la relación establecida con la institución. Por una parte, algunos la hallan conveniente y participan de forma activa en la misma, convirtiéndose en una especie de voceros y representantes de la institución dentro de la comunidad. Al observar los datos y analizarlos en esta categoría, también observe que existen ciertas asperezas entre aquellos que se relacionan de forma directa con la institución y quienes deciden no hacerlo.

De forma intuitiva comprendo este hecho como algo importante en tanto que, aunque me refiera a una relación entre artesano e institución y el aprendizaje y enseñanza que se pueda presentar en la misma, aun sin que haya una relación directa esta también puede incidir para que se presente la enseñanza y el aprendizaje, dicho de otro modo, hablo de una relación indirecta.

### ***El diseñador que propone, el artesano que adapta***

A través de la observación de los datos que encontré para esta investigación, considero que la relación entre la institución y la comunidad artesanal, parece estar siempre sumida en un estado inacabado. Resumida por acciones incompletas, al menos, lo que hasta ahora se ha documentado parece así exponerlo.

A un costado de la calle principal de la Chamba, muy cerca del parque, se observa un edificio abandonado que intentó ser un centro artesanal promovido por la institución. Esta observación, con la cual no pretendo juzgar la efectividad del vínculo entre ambos actores, me llevó a comprender que pese a cualquier cosa la relación esta dada y que de forma directa o no, esta repercute en la significación que los actores posean sobre su cultura, o en el caso, sobre su propio oficio visto como un aspecto

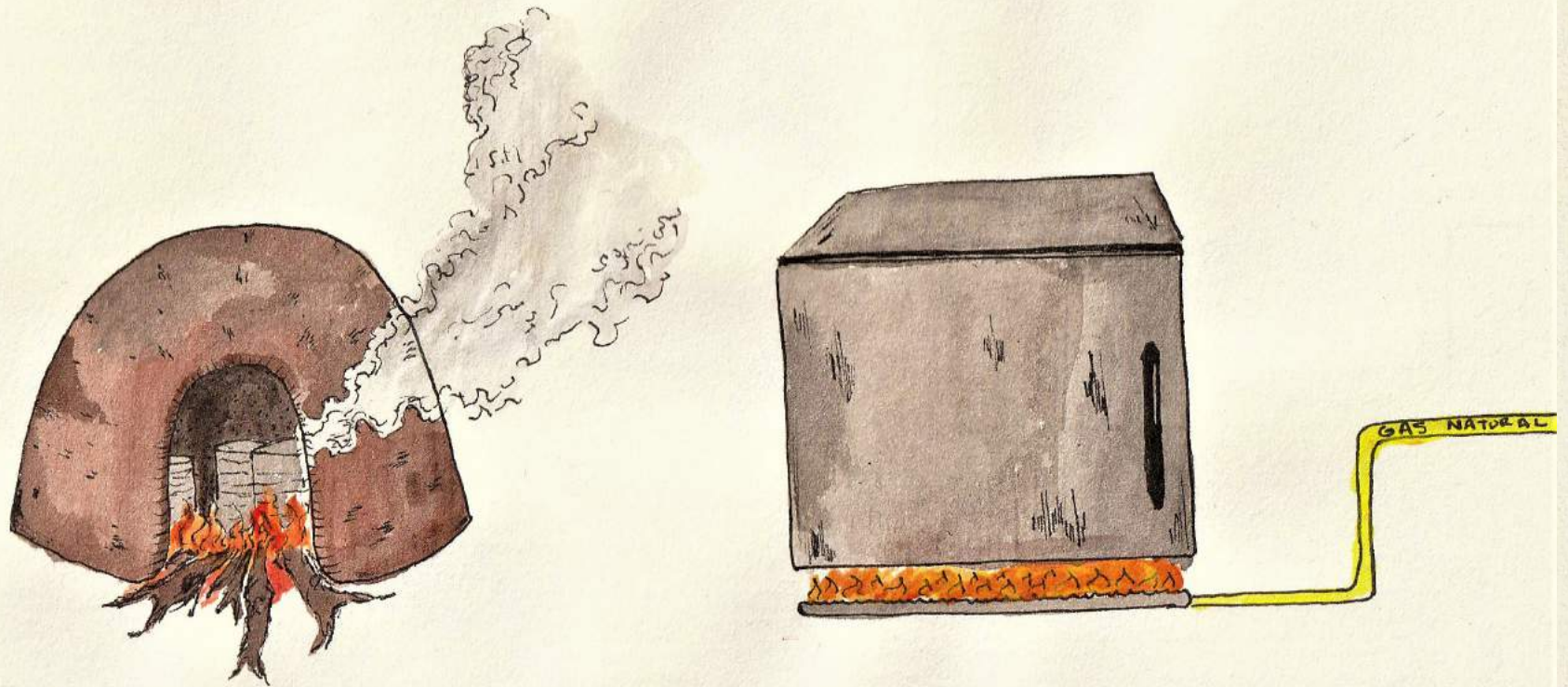
de esa cultura (Kottak, 2011).

Cuando es de forma directa, el artesano desarrolla su propio saber aplicando el conocimiento que el diseñador transmite. El encuentro de ambos es una experiencia en donde el diseñador, como representante de la institución, enseña al artesano nuevos modos del hacer, buscando mejorar los procesos y los productos.

El artesano, como embajador de su propia cultura y de la Artesanía, adopta estos saberes y los adapta a su propio contexto. En este encuentro ambos son expertos, cada uno desarrolla formas de apropiar el conocimiento del foráneo, y cada uno vuelve a su propio espacio con un saber mas amplio después de la experiencia.

Por otro lado, Salamanca (2012) indica que, en una visita realizada años después de que los hornos se abandonaran, la institución evidenció que algunos artesanos adaptaron el horno de gas a sus propias necesidades, reorganizando la posición de los quemadores de forma que estos aplicaran el calor de una forma homogénea. Lo cual indica que, en ocasiones, la experimentación, atravesar por experiencias con otros actores del sector y con nuevos dispositivos propuestos para el proceso, pueden configurarse como experiencias de aprendizaje, y las mismas son observables a través de los propios objetos.

El diseñador es el vínculo entre la institución y el artesano. Es quien propicia los ambientes o espacios de aprendizaje en donde los saberes de ambos se encuentran. En especial, el conocimiento del diseñador se pone "a disposición" del artesano: Es una ayuda para tecnificar procesos. Además, el diseñador acude hasta el lugar del artesano, analiza su oficio a través del contexto, intentando encontrar aspectos que le permitan contribuir al artesano y al producto artesanal.



Los nuevos dispositivos conllevan nuevos aprendizajes

artesanías de colombia  
TIENDA ONLINE

Catálogo de Artesanías Colecciones

¿Qué artesanía buscas?

Mi Cuenta

Cazuela en barro de la chamba

Artesanías de Colombia

Referencia: 01-03-023-B-Cazuela-Negro

\$ 13.000

Color

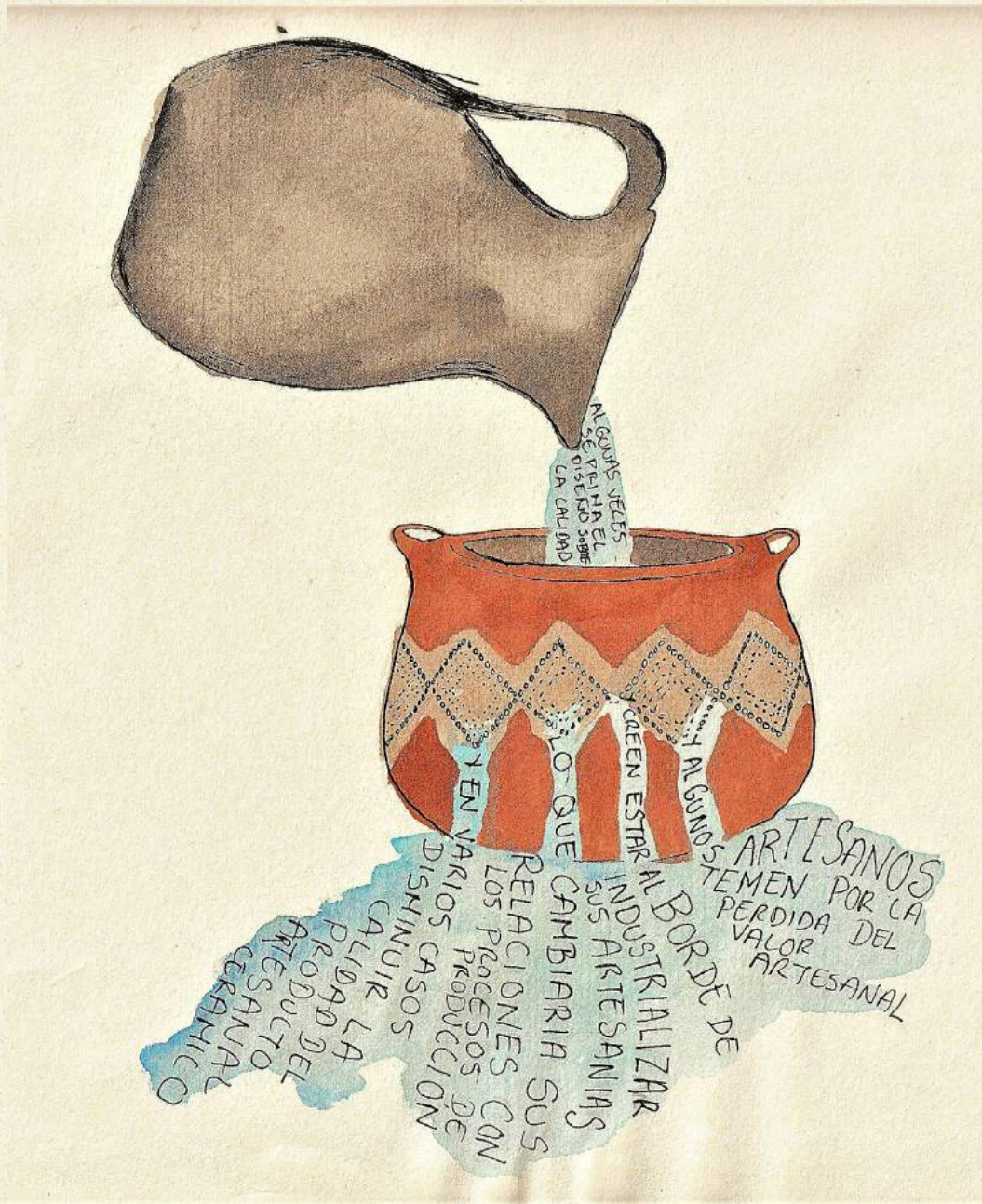
Cantidad

AGREGAR

Mastercard VISA Diners Club Wompi

\*Los productos totalmente artesanales están excluidos de IVA (ley 2068 de 2020 art. 46).  
\*Las artesanías de esta plataforma son elaboradas por manos de artesanos colombianos.

Para un pleno uso de las plataformas de exhibición que proporciona la institución es necesario que artesano y diseñador medien entre los saberes, capacitándose (aprendiendo) en el uso de los mismos.



Sexta parte: el objeto como evidencia

Cuando propuse para mi análisis observar la enseñanza y el aprendizaje del artesano, como una parte fundamental de esta investigación, a través de los espacios taller-hogar, taller-comunidad y taller institución, lo hice en principio, pensando en esto como si se tratara de una temporalidad lineal, algo similar al popular *nace, crece y reproduce*. Sin embargo, tras examinar estos espacios concluí que esta linealidad es relativa, y que más bien, las experiencias de enseñanza y aprendizaje dentro de la comunidad de la Chamba se presentan por distintos factores como la adaptación al contexto, el aprendizaje por observación, la experimentación en el oficio y el encuentro de saberes entre artesanos y, a su vez, de estos con terceros.

Para ilustrar un poco esta temporalidad lineal, podría describir las dinámicas de enseñanza y aprendizaje del artesano como aquella en la cual este nace dentro del taller- hogar, rodeado de Artesanía; rodeado de artesanos que le enseñan el oficio artesanal de una forma intencionada, procurando incentivar una identidad arraigada a la cultura de su propia familia y comunidad.

Crece, además, observando como los artesanos mayores realizan el oficio, y condicionado a este contexto, decide ser un artesano<sup>1</sup>. Se proyecta ser un experto en el oficio y ello implica aprender las habilidades suficientes para enseñar el mismo, transmitir su conocimiento a los demás y así, continuar con el legado que le fue heredado. El artesano reproduce su conocimiento, pero también lo produce, para ello experimenta, se capacita, practica su oficio procurando hacerlo mejor en cada.

Y luego, con este conocimiento, producto de las experiencias, contrapone sus saberes, sus propias subjetividades con las de otros actores, esto es, salir de la protección que el taller-hogar le brinda y proponer o aceptar propuestas en el espacio de la comunidad: *que es mejor hacerlo de esta forma, que es mejor bruñir así, es que así queda mejor el producto...* La comunidad expone

---

1 Procurando encauzar el análisis, me remito únicamente a aquellos sujetos del contexto que han decidido ser artesanos. Por ello, desde el principio del capítulo les he llamado de tal forma.

los resultados de su experiencia y también expone sus aprendizajes, es un espacio para poner en diálogo sus propios saberes y del mismo modo, el taller-comunidad se convierte en el cosmos extendido del taller- hogar en donde sus participantes, encontrados por el interés de la artesanía, intentan encontrar refugio, seguridad. El taller-comunidad se convierte en el lugar que brinda apoyo mutuo, protección, es su emplazamiento para proteger su saber, y es que, tan importante fue lo que hicieron sus antepasados como lo que ellos mismos hacen: *qué de donde se va a sacar el barro, qué quien nos va a representar en el festival, qué como vamos a hacer para vender mas, qué hay que ayudar a fulanito, qué hay que arreglar el problema de las minas, qué propongamos algo para vender más*<sup>2</sup> y así, se encuentran sus preocupaciones y sus intereses, es mas fácil (tal vez) solucionar las problemáticas con el apoyo de todos. Así mismo, el artesano vive de su artesanía y por ello, además de preocuparse por transmitir su conocimiento, la necesidad de perfeccionar su técnica para hacer un mejor producto corresponde a la característica rentable del mismo: hay que buscar vender mas, para mejorar las condiciones de vida. Y esto se hace de forma individual y familiar en el taller-hogar, con apoyo mutuo en el taller-

---

2 Estas expresiones no pertenecen a algún sujeto del contexto en específico, son más bien frases que recreo para lograr describir algunas de las dinámicas que suceden en el taller comunidad.

comunidad.

Ahora bien, a esta relación se suman las dinámicas del mercado, por ello, no solo encontramos a los productores, sino también a los comercializadores: en esta caso una institución, Artesanías de Colombia, que parece intuir en la artesanía de la Chamba un rubro provechoso. Por consiguiente, propone plataformas, proyectos, estructuras que posibiliten mejorar aspectos técnicos del proceso y el producto artesanal.

El desarrollo de estas propuestas instauran espacios de encuentro entre los artesanos que ponen en discusión las formas y los modos propios del oficio artesanal y el diseñador, como embajador de la institución.

Entonces el artesano, protagonista de este lado de la historia evalúa estas experiencias y las contrasta con sus propios conocimientos, los pone a prueba, experimenta, las adopta y/o las adapta a sus propias necesidades, como en el caso del horno de gas, en donde disponen los objetos de la experiencia con la institución para su propio beneficio.

Por otro lado, al referirme a una historia que no encaja con la linealidad temporal de *nace, crece y se reproduce*, me refería a que en el contexto artesanal de la Chamba existen actores que no son propios de la Chamba, que no han nacido y que tal vez no han crecido allí, sino que, por las circunstancias de sus contextos han adoptado la Artesanía como parte de su cotidianidad y de su propia

humanidad.

Lo cual refleja que la consanguinidad, la relación filial, no es un requisito obligatorio para ser un artesano, sino que, como afirma Kottak (2011) la vinculación a este modo de producción se puede dar, además del parentesco, por los lazos sociales.

De cierta forma, esta circunstancia, escapa a la temporalidad lineal que he descrito, pero la concibo como una característica que contribuye al análisis, puesto que amplía la mirada sobre los actores que se encuentran inmersos en la comunidad artesanal, es decir, habitantes de la chamba, originarios de la chamba y diseñadores como sujetos que se reúnen por el interés en común que es la Artesanía. Son, además, sujetas que atraviesan por diversas experiencias de aprendizaje que propician la enseñanza y el aprendizaje del oficio artesanal.

### **Evidencias del aprendizaje**

A través de cada uno de los espacios de análisis he llegado a comprensiones tales como: las formas en las que el artesano de la Chamba aprende el proceso de elaboración de la cerámica, la necesidad de enseñar este conocimiento, como un acto simbólico y cultural; la relación que existe entre la cotidianidad del artesano y la Artesanía, lo cual abarca su subjetividad, sus



*Blanca Vázquez: Mi suegra fue una de las primeras fundadoras aquí y ella trabajaba con Artesanías de Colombia. Y después llegué yo a convivir con el hijo de ella y yo aprendí a trabajar lo que ella trabajaba (En entrevista para el vídeo Cuadernos de Barro 1).*

significaciones y sus formas de hacer; la pertinencia de la relación entre los distintos actores contenidos dentro del espacio de la comunidad artesanal de la Chamba y las formas en que, el encuentro entre estos posibilita el intercambio de saberes y las experiencias de aprendizaje. He hecho uso de las palabras y de las imágenes para mostrar estos análisis, pero, también he hallado en el objeto artesanal cerámico de la Chamba una manera formidable de exhibir las anteriores comprensiones, puesto que este, al ser un elemento sensible a los sentidos, se convierten en evidencia del proceso y resultado de algunas de las experiencias de aprendizaje del artesano de la Chamba.

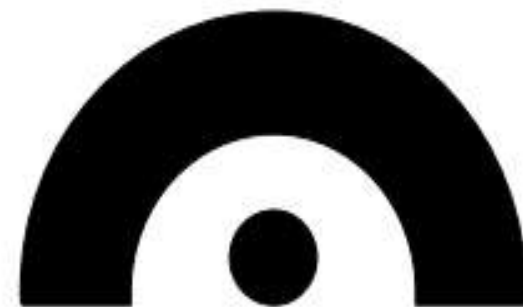
Sin objeto, no habría Artesanía. Y sin artesanos no habría objeto artesanal. Los objetos, como indica Christlieb (2003), son aquello que le hemos asignado y tienen el espíritu que le hemos conferido. Cuando el artesano se enfrenta a los modos del hacer que el diseñador presenta, sucede una especie de extrañamiento. En efecto, muchas veces lo nuevo produce incognitas y es solo por la experiencia que se da en la experimentación con estos nuevos modos de hacer que el artesano aprehende y aprende aquello que considera necesario para su propio beneficio.

Por ejemplo, ante la necesidad de crear una estrategia

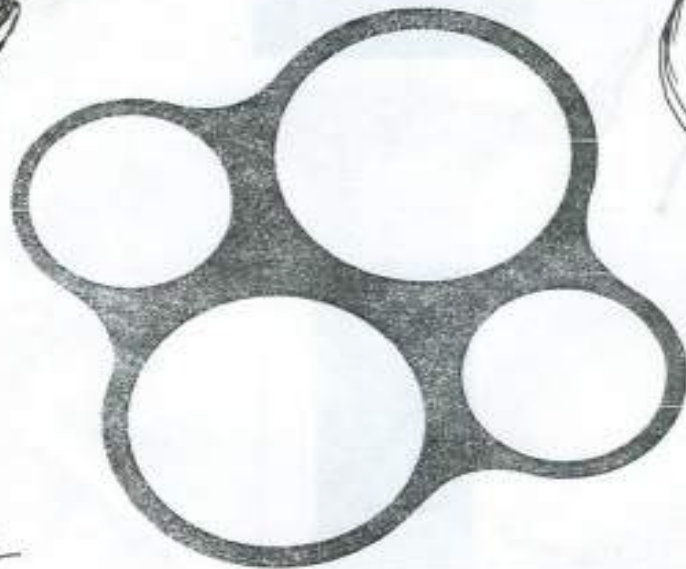
para crear marca en el mercado de la artesanía, algunos artesanos de la Chamba y la diseñadora Gloria Rodríguez se reúnen en el año 2005 y, a través de talleres, proponen los siguientes logotipos.



Horno tradicional de La Chamba  
(foto libro "Pueblos de Barro")



LA CHAMBA



GILMA. GUZMÁN  
ISAURA BOLAÑOS  
MARTÍN. RODRÍGUEZ

NELLY GUZMÁN  
MARIEL RODRÍGUEZ  
CARMEN MADRUGA  
ANAPRO GARCÍA

## LA CHAMBA

LA MUCURA por que - es Lonas antigua que nuestros  
ANTEPASADOS LA HUSABAN para TRAER EL AGUA DE  
RIO LA MAYDALENA - LADEROCARRI LA HACIAN CON VARN  
Blanco y 1 pluma de gallina

Finalmente, a través de ese trabajo conjunto, se decide utilizar la figura de la múcura para el logotipo identitario de la comunidad artesanal de la Chamba, esto les permitiría, comprender a los artesanos que además del reconocimiento en el mercado, se necesitaba una protección de autor en sus productos ante la ausencia de la Denominación de origen (Rodríguez, 2005).

## LOGOTIPO PROPUESTA DE COLOR



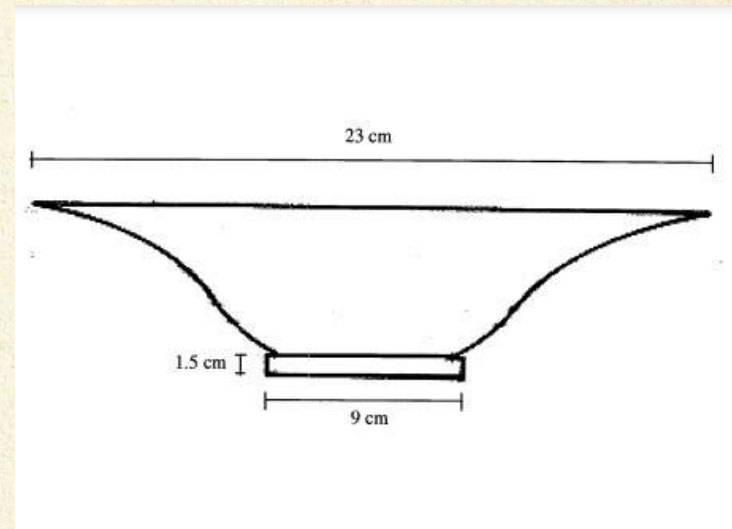
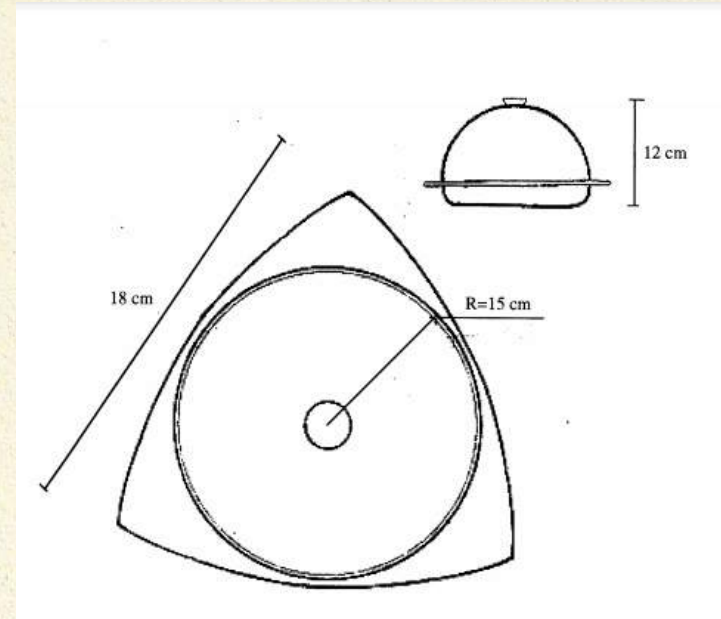
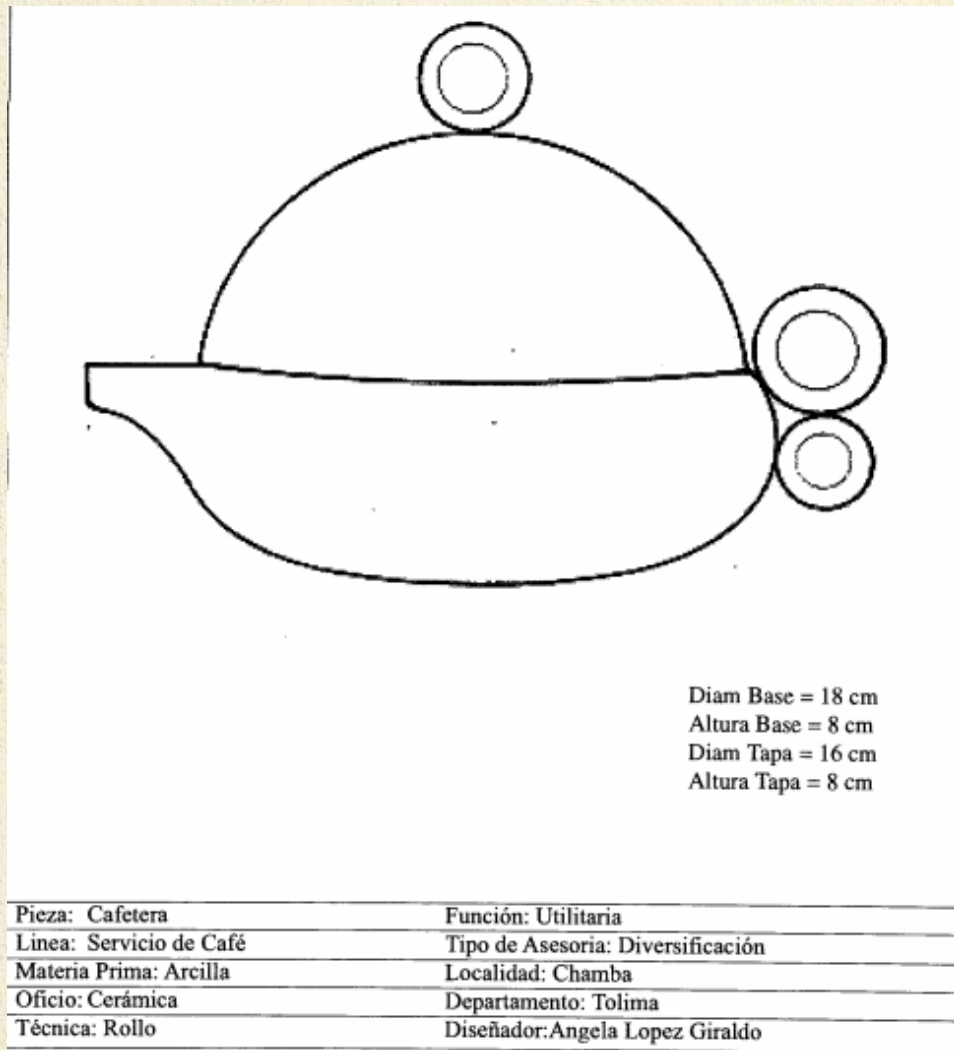
La Chamba



La Chamba



Los diseñadores, a través de propuestas, añaden sus conocimientos al saber de los artesanos. En este caso, la diseñadora Angela Giraldo propone estos diseños para fruteros y tazas de cerámica negra (2000).



Del mismo modo, han propuestos alternativas de texturas en la superficie de las piezas cerámicas, como orificios circulares, líneas, triángulos, rombos y otras figuras geométricas con el objetivo de adaptarlas a un estilo contemporáneo y mejorar su salida al mercado internacional.



-Textura  
"Puntillismo"



-Textura



-Platos tradicionales  
con caracter  
contemporaneo

-Tapas tradicionales  
con textura de "puntillismo"



Según Bandura (1986), cuando los sujetos aprenden por observación "no actúan sólo para ajustarse a las preferencias de los demás; gran parte de su conducta es motivada y regulada por estándares internos y respuestas de autoevaluación de sus propias acciones" (p. 20). Lo anterior aplicado al contexto de la Chamba, se presenta cuando algunos artesanos acceden a transformar la superficie tradicional de sus piezas cerámicas adoptando diseños sugeridos por los diseñadores de la institución.



Oscar Prada, artesano de la Chamba, utiliza la red social Instagram como plataforma para exhibir y comercializar sus productos cerámicos, en las imágenes que usa es posible observar como utiliza técnicas de diseño similares a las que proponen los diseñadores.

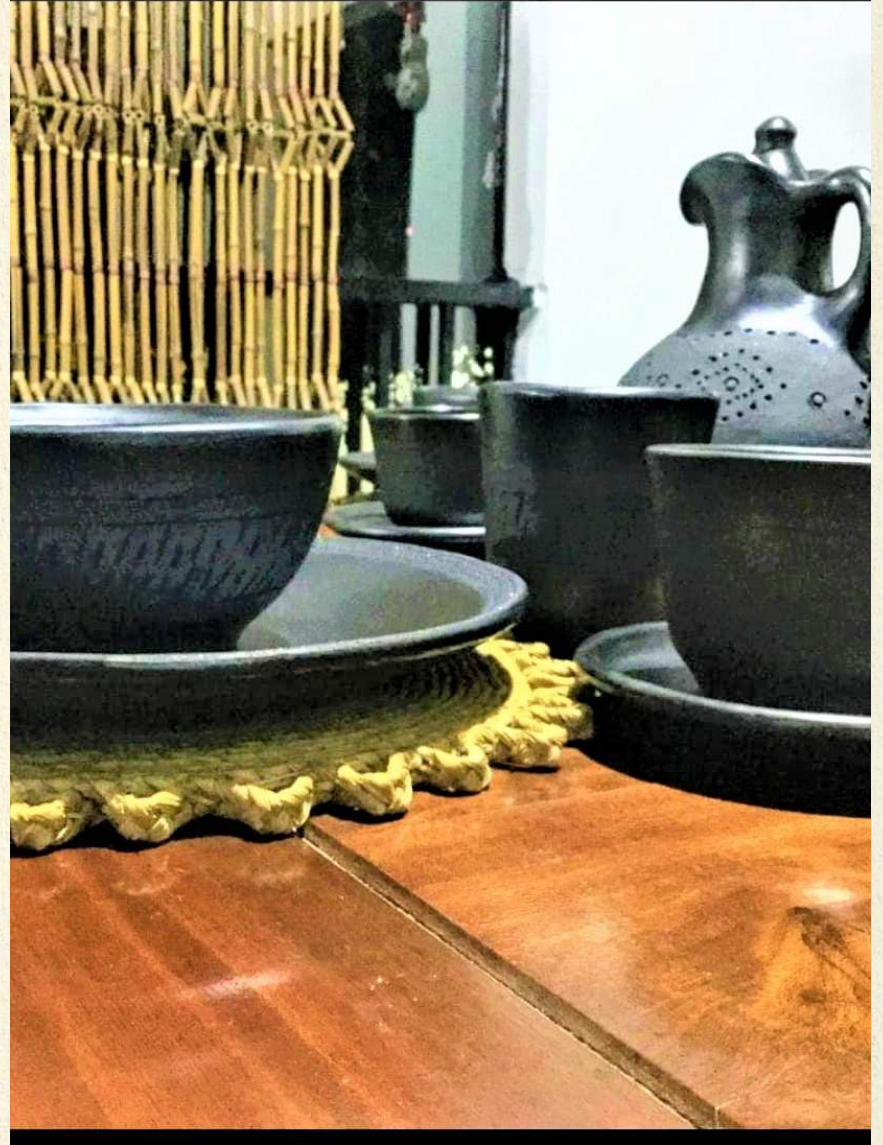




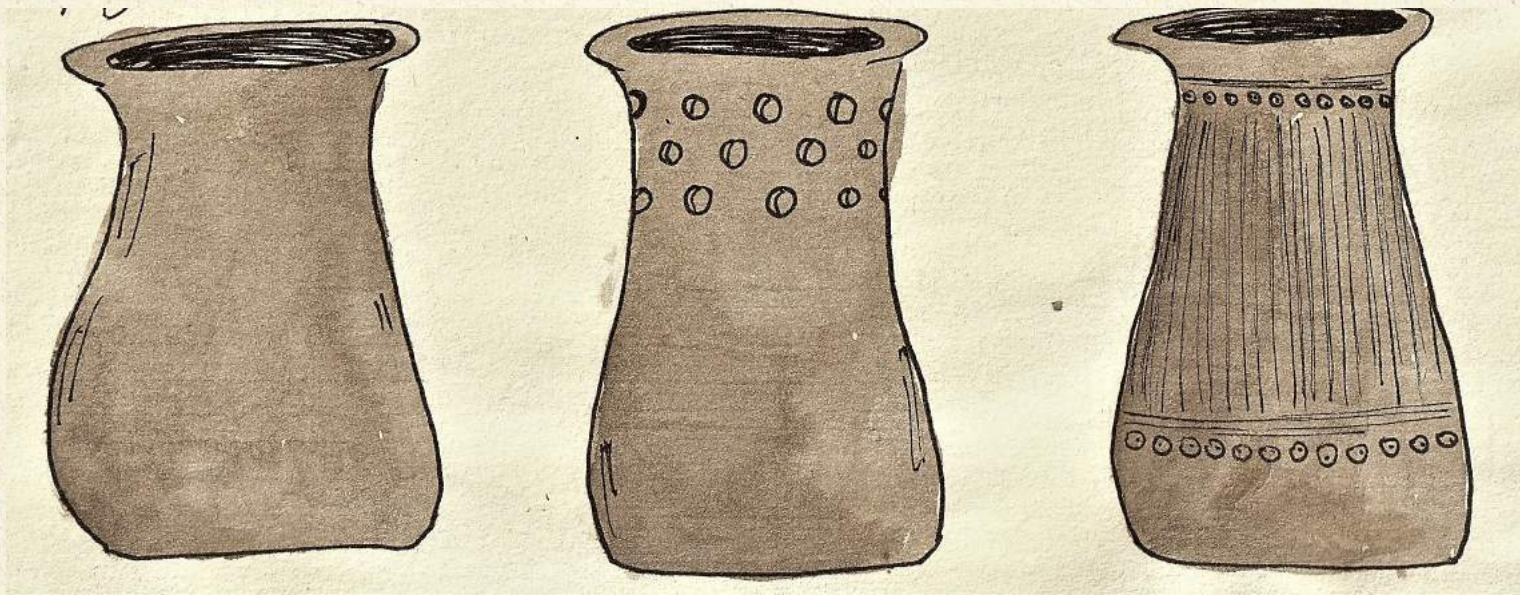
artedelachamba



artedelachamba



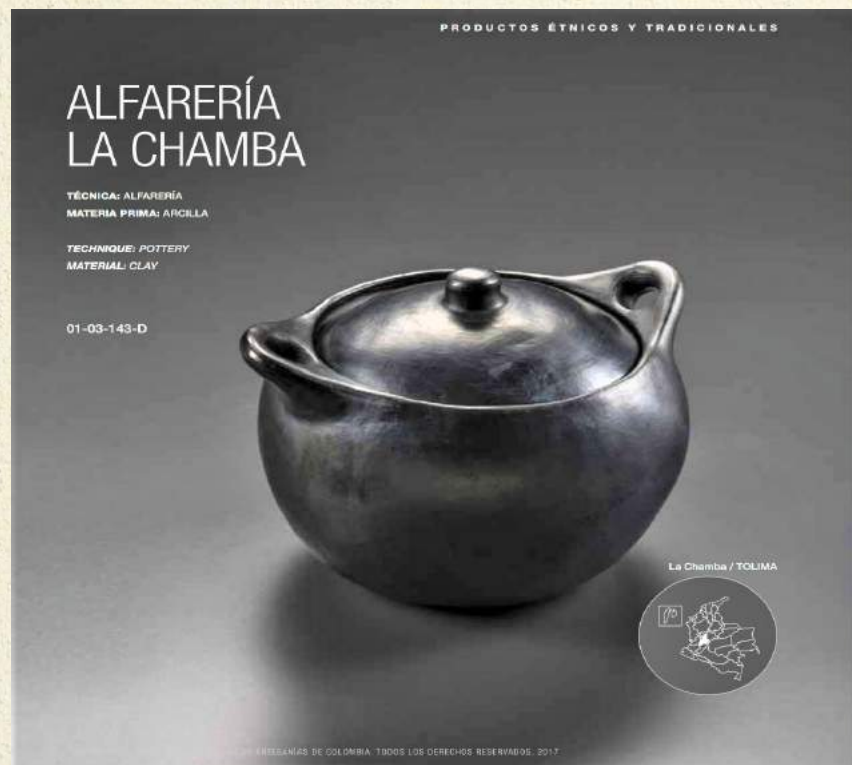
Cambiar el diseño implica cambiar el proceso: Al adoptar esta dinámica el artesano encuentra pertinente adicionar al proceso de elaboración de cerámica las sugerencias que el diseñador le enseña, aplicándolas (en este caso) a la superficie del producto.



Idelfonso, desde otra perspectiva, discrepa con las anteriores técnicas de diseño argumentado que estas disminuyen la calidad de las piezas cerámicas, entonces, con la misma necesidad de mejorar el producto artesanal para hacerlo mas atractivo al publico, Idelfonso procura crear piezas de calidad, que conserven un estilo tradicional y al mismo tiempo contemporáneo.



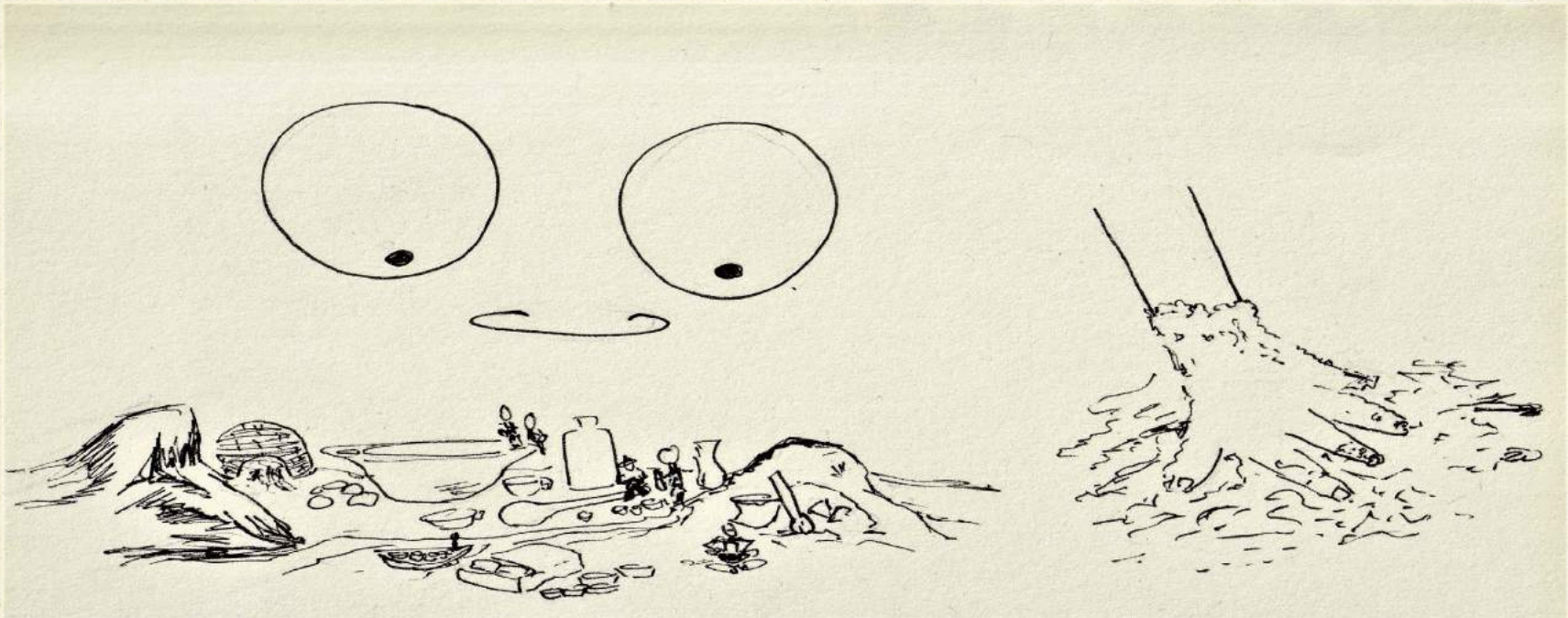
Así mismo, en las fotografías del producto cerámico que el artesano Idelfonso usa para su comercialización, se observa que existe cierta similitud con las fotografías que los diseñadores de Artesanías de Colombia proponen para mejorar la exhibición del mismo. A la izquierda, fotografía de la institución y a la derecha fotografías del artesano.



## La imagen del objeto como reflexión final

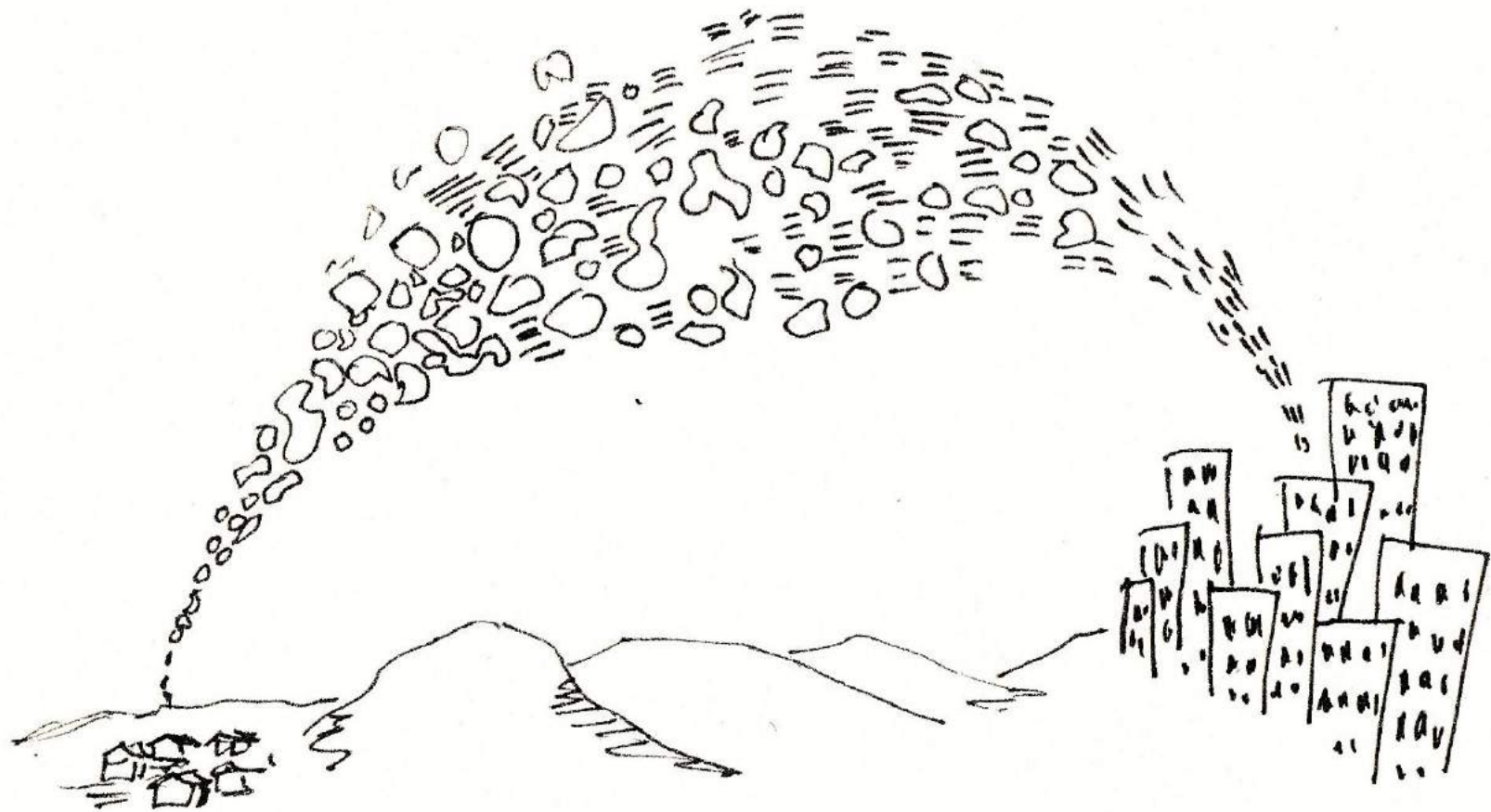
Como el lector puede apreciar, en este proceso de investigación, me encuentro en la experiencia de analizar ciertos aspectos bajo una dinámica rizomática, que me sitúa en pensamientos que creía definidos y que han vuelto sobre mis ideas para demostrar que el pensamiento reflexivo es aquel que, inconforme, sobreviene al pensamiento una y otra vez. De forma precisa, el objeto ha sido el elemento que mencionado, descrito y usado varias veces a través de este documento. El reconocimiento del objeto en todas las anteriores

perspectivas ha sido, de manera especial, por medio de la imagen, y SIENTO que es la imagen, como dibujo y garabato, la herramienta por la cual puedo expresar el análisis, esto, en un intento de que el lector también SIENTA, de que evoque, a través de la observación, que el artesano de la Chamba aprende y enseña como artesano, que en su cotidianidad se entremezclan estos dos asuntos y por ello en ambas se le va la vida, y que, además, su encuentro con el diseñador es solo un aspecto más de su cotidianidad que yo he intentando comprender para enriquecer mi propia experiencia como docente de artes en formación.

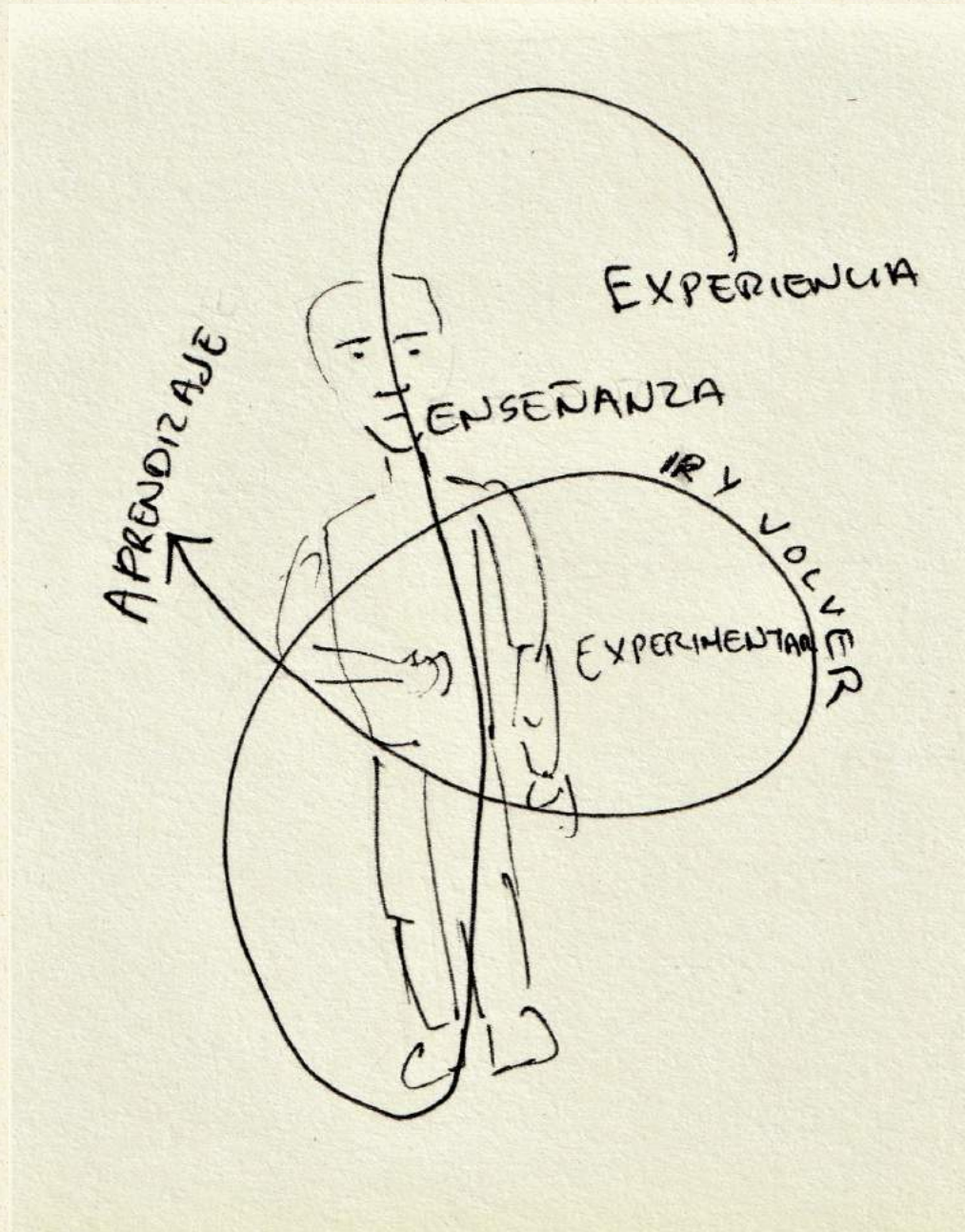


LA VOLUNTAD DEL ARTESANO EXPANDE SU PROPIO ESPACIO

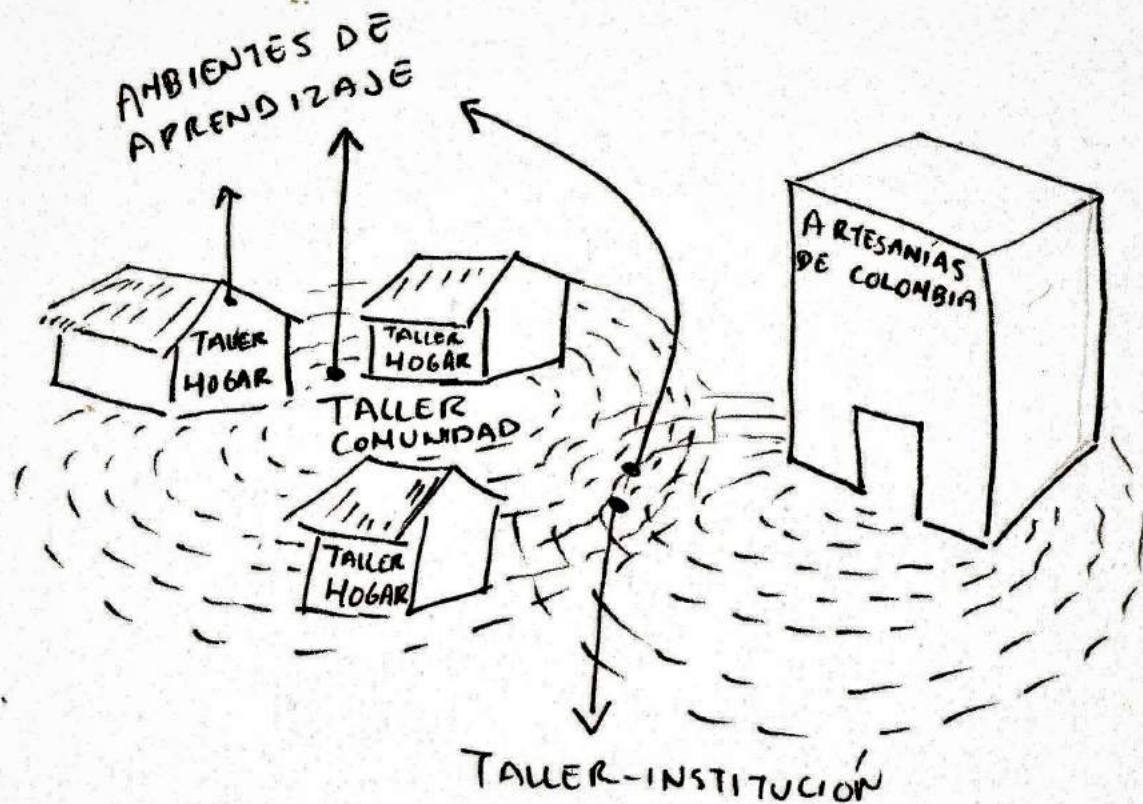




Y EL ENCUENTRO CON OTROS SU PROPIO CONOCIMIENTO



El resultado del aprendizaje que se obtiene al encontrarse el diseñador y el artesano, en un ambiente de aprendizaje, se hacen visibles en los cambios que el producto artesanal sufre por razón de esto. Un punto, una línea, un círculo, ... son la prueba de la existencia de un conocimiento que ha existido o existe, por la experiencia con sí mismo y con otros.



EN ESTOS TRES ESPACIOS EL APRENDIZAJE DEL OFICIO ARTESANAL SE DA A TRAVÉS DE LA IMPREGNACIÓN, LA OBSERVACIÓN Y LUEGO POR EL ENCUENTRO DE LOS DISTINTOS ACTORES DE LA COMUNIDAD ARTESANAL.



Conclusiones  
finales

## **El investigador que aprende a través de la experiencia**

La Experiencia es uno de los asuntos fundamentales en este trabajo de grado, y a medida que avanzaba en la creación de este documento descubrí que lo ha sido también, para mí en este proceso. Cuando leía a Larrosa (2009) señalando que la experiencia es algo que pasa por uno, me veía a mí pasando por esto, por este proceso de aprender a investigar. Y es que de poco sirven los seminarios académicos o metodológicos, si estos no se ponen en práctica. En resumen, toda la información de aquellos momentos teóricos solo concluyeron en aprendizajes cuando los usé en la praxis.

La experiencia debe pasar por el sujeto, no solo por su cabeza, sino también por su cuerpo, y volver a ella resignificada, apropiada, subjetivada. Este es el aprendizaje significativo.

Ana Salgado (2007) dice que es el encuentro con los datos la parte oscura de la investigación cualitativa, pero, de forma contraria, yo creo que son muchos los momentos de oscuridad y también muchos los momentos de luz; se va y se viene a la lucidez mental. Lo importante, aprendí también, es estar alerta para no dejar pasar esos aprendizajes, sino evaluarlos, reflexionar

sobre ellos.

Es, además, interesante descubrir una forma de expresarse. Entre las opciones que la licenciatura ofrece para las narrativas de los trabajos de grado, uno encuentra su lugar. Los garabatos, las ilustraciones, el poder poner mi voz como narrador de los sucesos me ha permitido describir los análisis y comprensiones desde un lugar cómodo.

El interés inicial, lo que suscito en mí las formas en las que los artesanos de la Chamba aprenden y enseñan su saber artesanal, derivó en más preguntas que respuestas. De cierto modo, puedo concluir que la investigación queda abierta, que algo va a faltar hasta que no se lleve a cabo en la presencialidad. Con esto quiero decir que, para el caso de esta investigación, proyectada en principio como algo etnográfico, no se puede evitar cierta frustración y no puedo evitar pensar en los ojalá. Y digo ojalá, por que esta palabra da la libertad de estar en el presente y proyectarse en el futuro.

## **El investigador que proyecta, ejecuta e imagina lo que no esta delimitado**

Hablando del presente, he comprendido que las

investigaciones cualitativas tienen la particularidad de adaptarse a mis necesidades como sujeto que intenta aprender a investigar, encontrar aspectos teóricos para estructurar una conceptualización le da un rumbo orgánico al proceso. Indago en los conceptos que el contexto me persuade a comprender, de otro modo, procuro no encajar *a priori* conceptos teóricos en el contexto.

Así mismo, el enfoque fenomenológico me permitió concebir singularidades del asunto a investigar, encontrando y examinando situaciones de la cotidianidad del artesano, extrañándome ante ellas, repasándolas hasta encontrar y fijar puntos de interés y espacios de análisis. Las relaciones que posibilitan referirme a una comunidad artesanal, me fue posible examinarlas gracias a este enfoque, y el poder encontrar una respuesta para la pregunta que me planteé para esta investigación se dio como un proceso paulatino, puesto que fueron varios los momentos en los cuales advertía los análisis.

Hablando del futuro, este corresponde a aquello que no pudo darse en este proceso, de lo cual lo sustancial, es la relación con herramientas de corte cuantitativo. De manera concreta, la implementación de encuestas o cuestionarios, y la información de estos, puestos

en contraste con los datos obtenidos a través de las herramientas de investigación cualitativa permitirían hallar de mejor forma los aspectos de la enseñanza y el aprendizaje propios del saber artesanal en la Chamba y de como este se relaciona con el diseño aplicado a la Artesanía.

### **Aspectos a considerar**

Probablemente sea esta una aclaración o un tema que deba estar situado al principio de este documento, sin embargo, quiero que este aquí al finalizar por que no ha sido al principio de este proceso sino a través del proceso que lo he descubierto. Hablo de la importancia de advertir que no hay postura negativa o positiva desde donde deba observarse la relación entre el diseñador y el artesano, sino mas bien, esta debe examinarse como un encuentro que las circunstancias de cada contexto han hecho posible.

De manera concreta, considero arriesgado afirmar que la relación entre los artesanos de la Chamba y Artesanías de Colombia tenga alguna clase de impacto negativo o positivo sobre las maneras en las que la comunidad artesanal aprende y enseña la elaboración de cerámica negra. Por el contrario, reparo en el hecho de que esta relación puede optimizarse a través de las dinámicas que

nos brindan los saberes de las ciencias humanas. Como señala Guissete (2012), es desde estos campos del saber, en un trabajo mancomunado, consciente y reflexivo, que estas comunidades pueden tener una relación horizontal con las instituciones y también entre ellos mismos.

En términos del campo del saber que desarrollo, es decir, desde la voz del docente en Artes visuales, considero que la artesanía, siendo un elemento que posee elementos culturales, significaciones, subjetividades y que, además, se relaciona de forma expresa con las capacidades motoras del ser humano, se presenta como un algo valioso, *digno* de ser implementado dentro de las aulas de clase y/o también en todos los espacios en donde se presente el aprendizaje.

En otras palabras, a pesar de que la artesanía dentro del campo de las artes se ha tomado como un elemento para analizar el propio arte, es dentro de la educación artística que podemos ampliar su importancia al abordar su sensibilidad cultural y social.

La Artesanía es objeto, y es también significado. El aprendizaje y la enseñanza de esta, sin reducirla a una mera manualidad, se convierte en una estrategia atractiva para el docente y para el estudiante: la mano y la mente trabajan para realizar el objeto artesanal, pero

es *entre* este proceso que el docente puede incentivar otros aprendizajes.

En efecto, tomando el arte como un mediador entre proceso de elaboración y sujeto, puedo afirmar que el resultado entre esta relación no es el producto, sino el aprendizaje. Del mismo modo, la artesanía en las comunidades artesanales, más allá de una producción de objetos para comercializar es también un proceso en el cual se espera transmitir el saber a través de las generaciones. Una mediación entre el arte y la artesanía, a través del docente, debe plantearse aspectos similares.

Por último, las dinámicas de la educación artística, son también posibles mediadores entre el artesano y el arte, y también entre el artesano y las estructuras ajenas a la mismas, por ejemplo, (como es en este caso) mediador entre la Artesanía y el diseño, aproximando, contrastando y relacionando sus saberes específicos.

## Fuentes

Artesanía, A. y. (2015). Adolfo Grisales. Manizales: Universidad de Caldas.

BACHELARD, G. (2000). LA POÉTICA DEL ESPACIO .  
Argentina : FONDO DE CULTURA ECONÓMICA .

Bollnow, O. (1969). Hombre y espacio. Barcelona:  
Editorial Labor S.A.

Canclini, N. (1989). Las culturas populares en el  
capitalismo. Iztapalapa, Mexico: Editorial Patria S.A de  
C.V.

Candau, Joel. (2008) Memoria e identidad. Antropología  
de la memoria. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Carpio, V. F. (2014). Memorias del oficio artesanal:  
un estudio con alfareros tonaltecas. Obtenido  
de file:///C:/Users/DIEGO/Downloads/Dialnet-  
MemoriasDelOficioArtesanal-6069511%20(4).pdf

Castro, S. P. (2020). Exponerse y Revelarse . Bogotá:  
Universidad Pedagógica Nacional.

Christlieb, P. (2003). Los objetos y esas cosas. Mexico: El  
Financiero.

Chamoux, Marie-Noelle. Trabajo, técnicas y aprendizaje  
en el México indígena. México: Ediciones de la Casa  
Chata, 1991.

Colombia, A. d. (2014). Los cuadernos del barro. Bogotá:  
Artesanías de Colombia.

Debray, R. (1997). TRANSMITIR. Buenos Aires,  
Argentina: Ediciones Manantial SRL.

Dia, D. E. (1 de 09 de 2017). La Chamba: Necesidades y  
retos detrás de un orgullo nacional. El Guamo, Tolima.

Duarte Duarte, J. (2003). Ambientes de aprendizaje.  
Una aproximación conceptual. Revista Iberoamericana  
De Educación, 33(1), 1-18. [https://doi.org/10.35362/  
rie3312961](https://doi.org/10.35362/rie3312961)

Echeverry, D. B. (2004). Memoria individual, memoria  
colectiva y memoria histórica : lo secreto y lo escondido.  
Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Educación, M. d. (2000). Lineamientos Curriculares .  
Obtenido de <https://www.mineducacion.gov.co/1759/>

articles-339975\_recurso\_4.pdf

Fayad, V. M. (2002). La tradición disidente: un aporte para la reflexión crítica de la artesanía. Bogotá: Universidad de los Andes.

Fernández García, E. (1995). Walter Benjamin: Experiencia, Tiempo e Historia. Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía, 12, 107. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9595110107A>

Garrido, R. Q. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. Revista de Psicodidáctica, 5-40.  
Guber, R. (2001). LA ETNOGRAFÍA Método, campo y reflexividad. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

GUISSETTE, M. (2012). TRAS LA MEMORIA DE ARTESANIAS, LA HISTORIA DEL SECTOR ARTESANAL. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Herrera, N. (1995). Estudio ocupacional de los subsectores artesanales de tejeduría y cerámica - alfarería : cuarta versión. Bogotá: Artesanías de Colombia.

is, V. í. (s.f.). Imaginar que razonamos, Historia de una

querella. Obtenido de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/download/44/58/>

Kottak, C. P. (2011). Antropología Cultural. Prolongación Paseo de la Reforma 1015, Torre A. Mexico D.F : McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Krause Jacob, M. (2001). Hacia una redefinición del concepto de comunidad -cuatro ejes para un análisis crítico y una propuesta-. Revista de Psicología, 10(2), Pág. 49-60. doi:10.5354/0719-0581.2001.18572

LECoMPTE, J. P. (1988). Etnografía y diseño cualitativo en investigación cualitativa. Madrid: EDICIONES MORATA,S. A.

López, N. (2019). Estudios de patio. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Machado Lopez, D. (2018). La artesanía como estrategia pedagógica para la enseñanza de la identidad cultural. CULTURA EDUCACIÓN Y SOCIEDAD, 9(3), 449 - 456. <https://doi.org/10.17981/cultedusoc.9.3.2018.52>

Ministerio de Cultura. (2014). La Chamba, donde el río pasa entre loza. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Nacional, U. P. (s.f.). LICENCIATURA EN ARTES VISUALES. Obtenido de <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=351>

Neve, H. (1989). Listado general de oficios artesanales. Bogotá: Artesanías de Colombia.

Planeación, D. N. (2012). Movimiento OVOP Estrategia de Desarrollo Local. Obtenido de <https://ovop.dnp.gov.co/>

Radio Nacional de Colombia. (3 de 05 de 2020). Cerámica de La Chamba, Tolima, un oficio ancestral de calidad. La Chamba, Tolima.

Ramos, E. S. (2012). EL CONCEPTO DISEÑO EN EL TALLER DE DISEÑO: REFLEXIONES TEÓRICAS. Revista digital de diseño gráfico, Marzo-Junio• Año 1 Número 4.

Salgado Lévano, Ana Cecilia. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. Liberabit, 13(13), 71-78. Recuperado en 10 de mayo de 2021, de [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&tlng=es)

Sawaia, B. B. (2003). LA COMUNIDAD COMO PRINCIPIO Y COMO ENTIDAD CÍVICA: UNA DISCUSIÓN SOBRE DEMOCRACIA Y FELICIDAD CENTRADA EN LA FAMILIA. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Luis.

SCHLUCHTER, W. (2011). FERDINAND TÖNNIES: COMUNIDAD Y SOCIEDAD. Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Schunk, D. H. (2012). Teorías del aprendizaje Una perspectiva educativa. Mexico: Pearson Educación de México, S.A. de C.V.

Sennett, R. (2009). El artesano. 2009: EDITORIAL ANAGRAMA.

Serrano, G. P. (1994). INVESTIGACIÓN CUALITATIVA RETOS E INTERROGANTES. Madrid: Editorial La Muralla.

Skliar, J. L. (2009). Experiencia y Alteridad en la Educación. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

tecnologia, M. d. (2009). Praxis Visual. Obtenido de <https://scienti.minciencias.gov.co/gruplac/jsp/visualiza/visualizagr.jsp?nro=00000000009563>

Tezanos, A. d. (1998). UNA ETNOGRAFIA DE LA ETNOGRAFIA Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo interpretativo para la investigación social. Bogotá: Editorial Antropos.

Torres, A. d. (2012). Diagnóstico ambiental de Artesanías de Colombia. Bogotá: Artesanías de Colombia.

Tuan, Y. F. (s.f.). Espacio y lugar. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/60894082/Espacio-y-Lugar-Yi-Fu-Tuan>

Vega Torres, D. R. (2012). EL APRENDIZAJE DE LA ARTESANÍA Y SU REPRODUCCIÓN SOCIAL EN COLOMBIA. Educación Y Territorio, 2(1), 89-112. Recuperado a partir de <https://jdc.edu.co/revistas/index.php/reyte/article/view/415>

VIVAS, H. (2019). La artesanía como propuesta pedagógica que permite fortalecer los procesos de enseñanza- aprendizaje de las ciencias sociales en los estudiantes del grado. Bocas de Satinga: UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA.